teatrul

PII
0584

P.I.A. 9906

5

teatrul

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

COLEGIUL DE REDACŢIE

Camil PETRESCU (preşedinte), Simion ALTERESCU, Aurel BARANGA, Margareta BĂRBUŢĂ, Radu BELIGAN, Mihail DAVIDOGLU, Dan NASTA, Irina RĂCHIŢEANU, Florin TORNEA, George VRACA

Redactor-şef: Horia DELEANU

teatrul

mai **5** 1957

anul II

Pag.

Lenin alături de noi 3

Lucia DEMETRIUS Dramaturgia originală pe scenele noastre 7
Radu COSAŞU Forţa polemică a tinerilor dramaturgi . 11

Reţeta fericirii 15
(Mihai GAFIŢA — Pe marginea textului ; Margareta BĂRBUŢĂ — Spectacolul de la Oradea)
Mario BRASINI Scrisoare deschisă. 24
(În legătură cu spectacolul „Montserrat")

Al. MIRODAN O măsură binevenită 31

DISCUŢII

. . . despre dogmatism în critica dramatică 33
(Eugen LUCA)
. . . despre repertoriu 36

Victor BUMBEŞTI Gînduri despre Paul Gusty . . . 39

Al. POPOVICI Inainte de întrecere 46

Horia DELEANU Prin oraşe şi teatre germane (II) . . 49
Mihai GHIMPU Impresii despre teatrul indian . . . 69

CRONICA

H. DEL. Experienţe şi regizori 73
Marcel BRESLAŞU — Interpretare şi interpretări ; Maria VLAD — Portretul unei învăţătoare de la început de secol ; Nicolae PÎRVU — Prefacerea sufletească a ţăranului ; A. P. — Dandin trebuie să ne facă să rîdem 75
Petru COMARNESCU — Scenografia 83
Clar — obscur 85

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

DEBUTURI IN CRITICA

Pag.

Eugen NICOARĂ **Arta lui Finteşteanu** 86

D-ale teatrului, *caricaturi de Cik Damadian* . . 90

INSEMNĂRI

Premii de Stat ; **Al. M.** — Cenaclul dramaturgilor ; **M. RADNEV** — Recrudescenţe . . . ; **I. D. S.** — „Modă" constructivă ; **T. S.** — „Dreapta-sus" . . . 91

MERIDIANE

Irena **BOLTUC-STASZEWSKA**—„O scrisoare pierdută", pe scena din Lodz ; În cinstea marii sărbători ; Teatrul Naţiunilor, în plină activitate ; Anul Goldoni 95

Ştiri din . . .

U.R.S.S., Suedia, R. Cehoslovacă, Franţa, R.P. Polonă, Grecia, R. P. Ungară, Anglia, R. P. F. Iugoslavia, Austria, S.U.A., Belgia, Japonia 99

CĂRŢI—REVISTE

Constantin ŢOIU — Un act reparator ; **Mihai FLOREA** — Din „suvenirurile" unui actor octogenar ; **Mircea ALEXANDRESCU** — Goldoni, poet şi reformator . . 104

MIC DICŢIONAR TEATRAL

Toni GHEORGHIU — Lumina 109

CALENDAR 112

Coperta : Toni Gheorghiu

Lenin alături de noi

Ne-am amintit la 21 aprilie de ziua cînd s-a născut Vladimir Ilici Lenin. Ne-am gîndit cu toţii în acea zi la el ; am răsfoit, poate, o pagină din scrierile lui, am cugetat la cîte un îndemn ori un avertisment lucid, dar mai cu seamă — tulburător sentiment încercat ori de cîte ori îl rechemăm în amintire pe Vladimir Ilici — am înţeles încă o dată, şi parcă mai adînc ca-ntotdeauna, că ideile sale îşi păstrează, în esenţa lor, actualitatea. Trec ani, se produc în viaţa socială precipitate modificări, apar fenomene neaşteptate : despre toate acestea vei găsi în scrisul ori în spusele lui Lenin, dacă ştii să citeşti, un cuvînt. El a înţeles lumea.

...Ne-am amintit, cu acest prilej, şi de ideile lui Lenin privind literatura şi arta. Oameni de teatru, recitind tezele despre cultură şi însemnările de lector şi spectator, notele succinte ce trasau sarcini artiştilor în domeniul artei, ca şi mărturiile contemporanilor, am descoperit — de fiecare dată se întîmplă aşa — că Lenin este printre noi, în stal, la arlechin, lîngă condeiul cronicarului de teatru.

Ne-am amintit de chemarea sa pentru crearea unei literaturi în serviciul ideilor socialiste : „În ce constă, aşadar, acest principiu al literaturii de partid ? În aceea că pentru proletariatul socialist problema literară nu poate fi un instrument în folosul unor persoane sau al unor grupuri, că ea nu poate fi, în general, o chestiune individuală, independentă de cauza generală a proletariatului. Deci, jos cu literaţii fără partid ! Jos cu literaţii supraoameni ! Chestiunea literară trebuie să devină o *parte* integrantă a cauzei generale-proletare, „o rotiţă şi un şurub" al unui mecanism social-democrat unic şi măreţ, pus în mişcare de întreaga avangardă conştientă a întregii clase muncitoare. Chestiunea literară trebuie să devină parte integrantă a muncii de partid social-democrate, organizată, planificată şi unitară".

Citatul, deşi clasic, ar trebui reprodus la infinit, deoarece glasuri şi mentalităţi care să se opună, voit sau dintr-o eroare de concepţie, artei cu tendinţă socialistă, se mai aud şi se vor mai auzi încă. Nu s-a formulat, mai deunăzi, fără intenţie negativă de altminteri, la o consfătuire a oamenilor de teatru, ideea, de mult înfrîntă teoretic, despre artă ca despre un mijloc de provocare a emoţiei în sine ? Noi nu putem fi de acord ca teatrul să se transforme într-un instrument tehnic de excitare afectivă, pur şi simplu, de stimulare a glandelor lacrimogene ori a rîsului digestiv. E prea puţin pentru noţiunea de artă, e cu mult prea puţin. Nu putem fi de acord, de asemenea, nici cu ideea unui teatru subordonat feluritelor interese individuale ori de grup („ea nu poate fi, în general, o chestiune individuală"), adică nu putem fi de acord, de pildă, cu reprezentarea unei piese prăfuite, numai pentru că actorul cutare ar dori să reediteze „o veche creaţie" ; cu alcătuirea repertoriului la teatrul Y pe baza lecturilor, înţepenite la anul 1937, ale tovarăşului director ; cu acceptarea resemnată a tragediilor — text, regie, interpretare, decor — generate de un venerabil care trebuie menajat, sau de către unul mai puţin venerabil care trebuie cultivat. Nu putem fi de acord nici cu mentalitatea joasă a acelora care pun la baza activităţii teatrale nu gîndirea, ci modele de sezon sau teama de a nu fi ironizaţi de „lumea bună" din jurul cabinetului directorial.

A fi *principial* nu înseamnă oare a acţiona în virtutea nu a interesului personal şi de conjunctură, ci a necesităţilor vitale ale marelui (în toate sensurile cuvîntului) public, adică, în fond, ale societăţii ? De aceea, reclamă leninismul o cultură — deci şi un teatru — pusă în serviciul idealurilor umane celor mai înaintate. Cînd spui spirit de partid, se înţelege, în orice caz, o asemenea concepere şi făptuire a operei de artă care să exercite un anume efect asupra publicului, să-l influenţeze în sensul progresului social, în sensul muncii creatoare, al eliberării de prejudecăţi, al înţelegerii realităţii înconjurătoare, al sezisării răului şi binelui, al cunoaşterii prietenului şi duşmanului, al convieţuirii, respectului şi prieteniei între naţiuni, al dragostei autentice, al onestităţii, al curajului civic, adică în sensul tuturor acelor idei şi sentimente care purifică pe om de neguri, făcîndu-l apt să înţeleagă mai bine lumea şi, înţelegînd-o, să acţioneze cu toată convingerea şi energia întru neîncetata ei transformare, perfecţionare, înseninare. Spiritul de partid nu este o noţiune îngust organizatorică, ci... un spirit, care îţi oferă, ţie, om de teatru, posibilitatea de a te strădui, conştient şi elaborat, la mersul înainte al societăţii.

...Ne-am amintit, în acea zi, de lupta consecvent purtată de Lenin împotriva sociologismului vulgar, mai catolic decît papa, de aceea deosebit de primejdios, pentru că, înfăţişînd denaturat înţelesul spiritului de partid, naşte confuzii grele, frînează creaţia, descurajează pe artist, aducînd servicii forţelor ostile socialismului.

„Nu încape îndoială — scrie Lenin — că problema literară se pretează cel mai puţin unei egalizări mecanice, unei nivelări, dominaţiei majorităţii asupra minorităţii"... „Nu încape îndoială că în această chestiune este necesară asigurarea unui spaţiu cît mai larg iniţiativei personale, înclinaţiilor individuale, mai mult spaţiu pentru gîndire şi imaginaţie, formă şi conţinut."

Aplicarea acestor indicaţii extrem de importante a dus — se ştie — la creaţii de artă ce demonstrează convingător fertilitatea realismului socialist. Nu este cazul să înşiruim aci succesele dramaturgiei noastre originale, nici ale spectacolului. Acestea arată doar cum se pot dezvolta — pe baza ideologiei socialiste comune — stiluri diferite ale unor personalităţi diferite, cum, din aceleaşi rădăcini, apar şi pot apărea inteligenţa nervoasă a lui Camil Petrescu şi emotivitatea febrilă a Anei Novac, umorul categoric al lui Sică Alexandrescu şi sensibilitatea pură a lui Moni Ghelerter, sau trei modalităţi ale „eroului pozitiv" atît de distincte, precum cele întruchipate de G. Calboreanu, Radu Beligan, Marcel Anghelescu.

Bilanţul pozitiv este apreciabil, dar nu trebuie uitat că pe celălalt talger atîrnă greutăţi masive. Dogmatismul, exprimat printr-o interpretare falsă, trunchiată, unilaterală, a indicaţiilor leniniste, a făcut ravagii ; mai acţionează şi astăzi cîteodată cu destul succes, iar înfrîngerea lui şi a urmelor sale necesită eforturi mari în gîndire şi creaţie.

Aşadar, „mai mult spaţiu pentru gîndire" : nu putem fi satisfăcuţi de adîncimea şi amploarea gîndirii în dramaturgia actuală. Autorii se sfiesc uneori a formula idei proprii, noi, îndrăzneţe, despre viaţă, în comedie şi dramă. Unde este directorul de scenă care va proclama un mod personal de regie ?

„...imaginaţie" : prea multe subiecte se aseamănă între ele, prea multe canavale au devenit numitori comuni. Se remarcă o reţinere şi un fel de inerţie în alegerea intrigii, a anecdotei, în conformaţia personajelor. Lipsesc cîteodată „ideile". E rară ingeniozitatea. (Lenin ne cerea să visăm. Iată o sarcină „organizatorică", pe care nu se poate să nu o primeşti cu plăcere, în orice sector al creaţiei te-ai afla.)

„...pentru formă" : aceasta nu e o chestiune formală, iar dacă în materie de decor, lumină şi costum, simţim o mişcare interesantă, cea mai sumară cercetare a textelor dramatice ne arată că în 9 cazuri din 10, modalitatea de construcţie, organizare, expresie scenică este asemănătoare. Nu ne trebuie producţii artificiale, dar evitarea conservatorismului şi a încremenirii în forme se impune, în strînsă, organică legătură cu conţinutul nou. Aşteptăm inovatorii !

„...şi conţinut" : trebuie lărgit în chip hotărîtor cercul tematic, întrucît ai impresia, dacă treci în revistă creaţiile dramaturgiei originale, că viaţa apare ca o hartă de front, cu vreo cîteva steguleţe înfipte în diferite poziţii, dar cu incomparabil mai multe puncte rămase încă necucerite. Ne lipsesc multe aspecte ale vieţii contemporane, de la tipul muncitorului nou (de cîţi ani îl aşteptăm, în faţa cortinei ?)... la marea dragoste. Ne lipsesc puternicele drame contemporane. Satira se află în continuare — tot pe la începuturi. Iar tragedia cînd îşi va face oare apariţia ?

...Ne-am amintit, în acea zi, de Lenin şi de indicaţiile sale cu privire la conducerea mişcării culturale de către partidul clasei muncitoare. „Toată această muncă — spune Ilici — trebuie să fie urmărită pas cu pas de către proletariatul socialist organizat, toată această muncă trebuie să fie în întregime controlată ; în toată această muncă, fără excepţie, trebuie să fie introdus curentul viu al cauzei vii proletare, luîndu-se astfel orice bază vechiului principiu rus semi-oblomovist, semi-afacerist : scriitorul mai scrie din cînd în cînd, cititorul mai citeşte din cînd în cînd."

Practica fiecăruia dintre noi a dovedit că exercitarea îndrumării în spirit marxist-leninist şi cu competenţă artistică asupra fenomenului teatral s-a vădit a fi binefăcătoare ; o privire înţeleaptă te orientează în complexitatea procesului teatral şi a raporturilor teatru-societate, te ajută să alegi între mai multe variante posibile, te poate feri de erori grave. Mările sînt, îndeobşte, furtunoase, oricînd şi oriunde şi nu te poţi lipsi de-un cîrmaci priceput. Păcat că nu avem o cronică scrisă a „culiselor" vieţii teatrale din ultimii ani : s-ar vedea atunci cum, în afară de îndrumarea generală, ideologică, a cărei însemnătate este primordială, există o îndrumare şi conducere concretă, a cărei exercitare în bune condiţii a fost de atîtea ori salutară. Piese originale, primite la teatru cu neîncredere, au fost aproape „impuse" de minister, pentru ca la premieră şi după aceea, victimele impunerii să exulte de pe urma succesului ! Piese proaste sau spectacole mizere au fost împiedicate a vedea lumina rampei, autorul, regizorul, actorii, teatrul fiind astfel scutiţi de ruşinea publică...

Şi dimpotrivă, atunci cînd s-au semnalat slăbiciuni în munca de îndrumare, cînd foruri şi funcţii răspunzătoare în teatru au neglijat sau nu s-au silit a-şi îndeplini menirea, atunci au putut vedea mai lesne lumina zilei repertoriile tragicomice, manifestările de desconsiderare a dramaturgiei originale inspirate din actualitate, acel anarhism „boieresc" de care vorbea Lenin, cu atîta sarcasm, îndemînarea de a alege din opera unui scriitor mare tocmai lucrarea cea mai puţin reprezentativă, măsuri arbitrare în interiorul teatrului, ş.a.m.d.

Cînd vorbim despre rezultatele pozitive ale conducerii concrete, ne referim la conducerea principială, inteligentă, realistă, izolînd-o categoric de metodele greşite, administrative, negîndite, pe care Lenin, ca nimeni altul, sezisînd primejdia reprezentată de ele, le-a criticat cu vehemenţă de pamflet.

„În problemele de cultură — spunea Lenin — graba şi lipsa de sistematizare sînt mai periculoase decît orice", după cum „în problemele artei nu poţi realiza nimic cu japca sau forţa, cu obrăznicia sau metodele tari..." Şi aceste cuvinte se bucură de darul celei mai stricte actualităţi, lovind atît în erorile şi abaterile determinate de cultul personalităţii, cît şi în resturi sau recidive. Se mai întîmplă, în adevăr, ca membrii consiliului artistic al unui teatru, în majoritatea sau chiar unanimitatea lor, să respingă o piesă prezentată spre lectură, pentru ca, după ce au ostenit participînd la discuţii, să li se spună, în concluzie, că piesa se va pune grabnic în repetiţie. Ce va gîndi despre sine un asemenea consiliu ? Se mai „sugerează", pe alocuri, autorilor, modificări esenţiale în textul dramatic, fără ca această măsură să fie obiectiv necesară.

...Ni-l amintim pe Lenin, nu numai ca gînditor al umanităţii, dar ca fiinţă aievea în viaţa sa de cultură şi în raporturile cu oamenii de artă. Citea enorm, se ştie, îi plăcea să meargă la teatru, era un spectator exigent, suportînd numai spectacole de calitate ; la piesele proaste sau artificial interpretate, pleca enervat după primul act. Format la marea cultură, avea un gust rafinat, distingînd falsul de autentic. Cu toate acestea, modestia şi adînca sa inteligenţă au făcut să nu-şi impună gusturile în materie de artă. Lunacearski relatează reacţia lui Lenin, odată, la examinarea cîtorva monumente. «Nici unul din ele nu i-a plăcut. S-a oprit cu deosebită mirare în faţa unui monument în manieră futuristă, dar cînd l-au întrebat despre părerea lui, a spus : „Nu mă pricep, întrebaţi-l pe Lunacearski". La răspunsul meu că nu văd nici un monument demn, s-a bucurat foarte mult şi mi-a spus : „Credeam că vei pune vreo momîie futuristă..."» „Mi s-a vorbit apoi — povesteşte tot Lunacearski — despre o convorbire mai lungă dintre dînsul şi vhutemasişti care erau „fireşte" cu totul de stînga. Vladimir Ilici căuta să se scape de ei prin glumă, îşi bătea puţin joc, dar şi aici a declarat că nu înţelege să discute serios astfel de teme, deoarece nu se simte îndeajuns de competent."

Acest exemplu de mare înţelepciune şi fineţe faţă de complexitatea fenomenului artistic nu trebuie niciodată uitat.

„...principiu al literaturii de partid..."

„...problema literară... nu poate fi, în general, o chestiune individuală..."

„...problema literară se pretează cel mai puţin unei egalizări mecanice..."

„...în toată această muncă, fără excepţie, trebuie să fie introdus curentul viu al cauzei vii proletare..."

...Ne amintim de Lenin şi, iată, Lenin se află printre noi.

LUCIA DEMETRIUS

Dramaturgia originală pe scenele noastre

Nu, nu le-a fost ușor scriitorilor, nu le-a fost ușor dramaturgilor să scrie piese izvorîte din realitatea imediată, să zugrăvească actualitatea, căutînd, sub feluritele ei chipuri, marele sens, căutînd între întîmplări pe cea mai semnificativă, și sub cele mai semnificative, *revoluția*, cu toată bogăția ei, cu toată adîncimea ei, cu uriașul ei galop înainte.

La început, nici unul dintre noi nu știa să scrie așa. Chiar dacă întreaga noastră conștiință optase pentru comunism, chiar dacă cetățenește eram gata să militäm, nu știam cum să așezăm — pe temeliile unei literaturi numai în parte progresistă, literatură la care mulți dintre noi participaseră — construcția nouă pe care se cuvenea s-o ridice conștiința noastră nouă, și ne împiedicam adesea în propriul nostru meșteșug, în propriile noastre mijloace tehnice.

Un ajutor serios a fost pentru cei care voiau să scrie despre lucruri bănuite, apreciate de ei, dar necunoscute în adînc, îndemnul necontenit la documentare pe teren. Documentarea putea să fie și era cîteodată artificială, un fel de plimbare grăbită, un fel de zbor de rîndunică peste locuri greu de parcurs și greu de cunoscut cu temei, dar ea a avut meritul de a trezi totuși într-o seamă de scriitori adevărați dorința sinceră de a cunoaște oameni, sectoare de muncă, regiuni, probleme, vieți, țeluri care le erau pînă atunci necunoscute. Vreau să spun că îndemnul oficial spre documentare și-a ajuns scopul, și că o sumedenie de scriitori autentici simt azi nevoia să cunoască feluritele chipuri ale vieții noastre de azi și o fac fără să mai fie poftiți sau rugați. Și că asta îmbogățește literatura.

Îndrumarea tot atunci inițiată, atît de bîrfită de unii scriitori, a avut și ea marile ei merite, și dacă unele limitări, unele sărăciri s-au datorat micilor îndrumători, mult mai puțin artiști decît artiștii, în schimb mult mai plini de siguranța infailibilității judecății lor, alți îndrumători au ajutat frățește scriitorul să vadă acolo unde nu vedea încă destul de bine, chiar dacă l-au îmbrățișat cîteodată prea strîns, pînă la pierderea răsuflării, în acest frățesc ajutor. Socot că a învinui de incapacitate îndrumarea pentru tot ceea ce n-a izbutit în literatura noastră, a ne socoti pe noi autorii numai a ceea ce e izbutit, a ignora buna-credință a unora dintre îndrumători, înseamnă a tăgădui realitatea și a vrea să spunem : n-am fi avut cusur, fără ei. Cred că am fi avut cusururi berechet, după cum am avut merite.

Și dacă e vorba să ne privim activitatea de pînă acum, nu putem trece ușor peste *Minerii*, peste *Cetatea de foc*, peste *Horia* ale lui M. Davidoglu, nici peste *Mielul turbat* și *Arcul de Triumf* ale lui Baranga, nici peste *Citadela sfărîmată* a lui Horia Lovinescu sau peste *Ultimul mesaj* de Laurențiu Fulga, nu putem disprețui *Preludiul*, nici *Familia Kovaci* ale Anei Novac, nu putem pune la coș *Ziariștii* lui Mirodan și poate nici *Cumpăna, Oameni de azi, Trei generații*, și altele încă.

Aceste piese au fost împlinirile noastre, au oglindit o lume în prefacere, o lume în clocot, o epocă revoluţionară şi dacă pe alocuri a răsunat în ele, chiar în cele mai bune, lozinca, dacă pe alocuri Omul a fost lipsit de omenesc, ele au avut totuşi greutatea, emoţia, frumuseţea operei de artă. Davidoglu a creat oameni de dimensiuni remarcabile, i-a creat în aşa chip încît ei există în noi şi azi ; Baranga ştie să construiască foarte bine o piesă şi să poarte lumea cu el, către idee, pe apele rîsului ; Lovinescu despică şi desface cu migală firele încîlcite ale ideologiei burgheze, psihologia ei îmbîcsită, ca să-i vădească viciile şi să-i explice pricinile. Ana Novac înfăţişează adolescenţa cu o febră adolescent-matură şi-i vede, în viitor, eflorescenţa. Fiecare scriitor din cei pomeniţi a venit cu un aport omenesc şi artistic, a vorbit de pe scenă către mii de spectatori, le-a deschis orizonturi noi, le-a arătat adevărul nostru de azi, i-a cucerit prin emoţie pentru idee.

Şi totuşi, iată, repertoriul teatrelor aşa cum s-a înfăţişat el la începutul stagiunii acesteia, pare ciudat, pare o dovadă de desconsiderare faţă de literatura noastră de la 23 August pînă azi. O anumită falsă înţelegere a „libertăţii" în literatura dramatică — libertate care înseamnă împrospătare, îmbogăţire de teme, primenire în formă, căutarea expresiei celei mai potrivite, a stilului celui mai adecvat — a dus la un soi de derută în alcătuirea repertoriilor, a dus evident uneori, la alungarea din el a pieselor romîneşti actuale. S-a înţeles, şi nu ne dumirim de ce s-a înţeles aşa, că am fi părăsit realismul socialist, că ne-am cam feri de el şi de tot ceea ce am făcut pînă acum. Cine a înţeles-o ? Şi cine a dus la această strîmbă înţelegere ? Ce influenţe, ce soi de dezorientare s-a strecurat în oamenii noştri, în majoritate de bună credinţă, ca să-i înşele cu fantoma unei literaturi atît de ilogice, de „interesante", de „curajoase", de fantastice, de personale şi originale, care se face vai ! numai în Apus ! Ca s-o dorească şi, în lipsa ei, să recurgă la o soluţie intermediară, ca la o punte între ceea ce s-a jucat la noi pînă ieri şi poate, cine ştie, va fi la modă mîine ? Formele uzate din 1922, din 1930, formele de construcţie dramatică, de regie, de decor, au părut deodată noi şi nemaipomenit de inteligente. În adevăr, de ce să scrii despre oameni cinstiţi care construiesc şi trăiesc cu entuziasm, despre iubiri curate şi viguroase, despre largi peisaje dătătoare de viaţă şi înalte conştiinţe dătătoare de forţă, sau despre oameni care ruinează munca altora cu îndîrjire şi stăruinţă, cînd undeva pe lume se scrie despre morţi ale căror picioare intră pe fereastră şi devin din ce în ce mai mari pînă la sfîrşitul piesei, punîndu-ţi întrebarea-şaradă : cine e mortul ? Cînd în alte părţi din lume se scrie despre opium, despre hoţi de copii, despre crima gratuită şi delicioasele senzaţii pe care le are criminalul. De ce să intre eroii dramatici pe uşă, cînd pot intra pe ferestre sau ieşi prin podea ? De ce trebuie asta să fie transpunere a vieţii şi nu un joc al minţii, cu cît mai absurd, mai rupt de logică, de firesc, cu atît mai meritoriu ?

Din fericire, la noi încă nu se scrie în acest fel şi sîntem convinşi că nici nu vom ajunge acolo şi micile încercări de negare a realismului n-au ajuns încă pînă la asemenea „libertăţi". Dar gustul pentru ele există undeva, prin fundul unor conştiinţe scriitoriceşti sau în atmosfera unui anumit public.

Şi gustul acesta, simţit în atmosferă, a dus multe din teatrele noastre la o depărtare remarcabilă de repertoriul original, de repertoriul care face legătura între public şi problemele vieţii noastre de azi, oglindite în artă. Pentru că acele lucruri atît de „interesante" nu se pot juca totuşi la noi, recurgem la o evadare în literatura dramatică a ultimului veac, sub pretextul culturii, ca să facem un pas măcar mai departe de ceea ce se scrie azi.

Teatrele, s-o spunem pe şleau, au arătat destulă indiferenţă pentru piesele noastre de azi. Momentele lor de entuziasm se pot număra pe degete. Pricinile au fost clare : la piesele romîneşti publicul a opus la început o oarecare rezistenţă ; publicul vechi era deprins cu altceva şi era şi rănit de adevărul nostru, iar publicul nou, căruia altădată teatrul nu-i era accesibil, trebuia învăţat să vină la spectacole. Actorului îi place să joace în faţa unei săli pline. Actorului îi mai place şi să joace anumite roluri. Rolurile de muncitori, de ţărani nu sînt prea ademenitoare pentru el. Nici noi, scriitorii, nu le scriem totdeauna destul de bine, nici actorul nu le preferă rolurilor de costum, cu nu știu ce complexități care implică te miri ce nuanțe. Nu vorbesc de toți actorii, vorbesc despre unii dintre ei. De altfel, cum n-ar avea un sentiment de reținere actorii și regizorii față de piesele romînești de actualitate, cînd presa le trece uneori sub tăcere, așa că toată truda lor rămîne zadarnică, ca și cum n-ar fi fost, cînd pasiunea și priceperea pe care le-au pus într-un rol bine sau prost făcut, trec neluate în seamă? Directorii de teatre vor și ei să aibă sala mereu plină. Și e firesc s-o vrea. Și cu acest public amestecat din nou și din vechi, la piesele actuale nu sînt sălile pline mereu. Așa că unora piesele romînești de actualitate nu le inspiră nici un entuziasm deosebit. Totuși, Oscar Wilde e Oscar Wilde, și-au spus ei ani de zile, și cînd cineva a luat inițiativa de a juca Oscar Wilde, iată că toate teatrele din țară, cred că toate, au o piesă de Oscar Wilde pe afiș.

Departe de noi intenția de a tăgădui valoarea unui scriitor ca Oscar Wilde sau de a-l pune o clipă în cumpănă — în paguba lui — din punct de vedere artistic, cu propriile noastre lucrări. Și nici pe Bernard Shaw, Giraudoux, sau pe Anouilh, sau pe alt scriitor adevărat al lumii. Și noi, ca scriitori, și publicul nostru are mult de învățat de la ei. Problema proporției însă nu se poate să nu se pună. Dacă acești scriitori ai Apusului sînt reprezentați pe scenele noastre numai ca să fie înlăturat repertoriul romînesc actual, fără îndoială că trebuie să ne îngrijorăm. Piesele de actualitate nu sînt scrise numai ca să justifice existența lui A sau a lui B ca scriitori, ci ca să servească, să cheme publicul spre anumite adevăruri, ca să mobilizeze conștiințele în jurul unei realități vii, care are nevoie de conștiințe ca să crească. Piesele de actualitate cresc firesc din viața noastră de azi, așa cum piesele lui Oscar Wilde au crescut din viața pe care în acel moment o vedea el în jurul lui, și piesele lui Giraudoux din viața contemporanilor lui.

Noi jucăm piese scrise sub burghezie, satire, mai mult sau mai puțin virulente la adresa burgheziei, sub pretextul că biciuim viciile burgheziei, cînd am putea în jurul nostru, mai aproape, să găsim piese actuale care fac acest oficiu mai puternic, mai deschis, de pe pozițiile noastre de azi.

Și totuși teatrele s-au repezit, acesta e termenul, la un repertoriu pe alocuri bun, pe alocuri desuet, ca și cum ar fi răsuflat în sfîrșit liniștite că scapă de piesele vii de azi, de piesele care cheamă și trezesc.

E ușor a învinui de proletcultism pe cel care se ridică în numele literaturii actuale romînești și cere o mai mare atenție pentru ea, cînd te ascunzi, în numele culturii, în dosul literaturii clasice sau din ultimul veac, de peste hotare, și strigi de acolo că aperi arta cu adevărat mare, de atacul artiștilor minori. E ușor să nu pricepi cum se pune problema, dacă nu vrei. Ea se pune așa: teatrul are nevoie de piese care duc omul cu un pas mai departe, de piesele romînești de azi care duc omul de azi cu un pas mai departe, de cele bune dintre ele, firește, și pentru asta teatrul trebuie să facă anumite eforturi. Are nevoie și de piese de renume, clasice sau moderne, din repertoriul lumii, dar nici una dintre ele nu trebuie s-o excludă pe cealaltă. Teatrele trebuie să se aplece cu același interes asupra pieselor originale ca asupra pieselor străine, cu și mai mult interes poate, pentru că ne sînt mai necesare. Să se facă o justă proporție între numărul unora și numărul celorlalte în repertoriul lor. Să le citească pe cele primite, nu cu disprețul și neglijența de care dau dovadă unele secretariate literare din provincie și unele din București chiar, ci cu căldura și interesul pe care îl justifică mișcarea literară, mișcarea teatrală de la noi din țară. Această mișcare nu caută nu știu ce lună nemaipomenită pe cer ca să dea cu barda originalității în ea, ci caută a crea bine, din ce în ce mai bine, a trata probleme mari, esențiale care aduc schimbarea la față a omului.

Dacă toate teatrele ar simți o dragoste adevărată pentru piesele romînești, toți secretarii literari și consilierii artistici ar fi aleși dintre oamenii cei mai capabili și mai culți, serile rezervate pe afiș pieselor romînești ar fi cele bune, nu serile în care se știe că vine lume puțină, afișele acestor piese ar împînzi zidurile orașului, și manuscrisele n-ar umple sertarele secretariatelor, distribuțiile acestor piese ar fi alcătuite din cei mai buni actori ai teatrelor respective, nu din cei pe care regizorii nu-i vor niciodată într-o piesă la care țin. Dacă această dragoste ar exista, *Horia* lui M. Davidoglu ar fi reluată de mult, *Gheorghe* de Șahighian ar fi jucată de mult și alte piese de mulți alții ar fi fost discutate, îmbunătățite, reprezentate de mult. Poate în vremea asta s-ar fi ivit și nume noi, oameni noi, care n-au fost prea încurajați la primele lor încercări și s-au lăsat păgubași. Cu autorii, în general, teatrele aproape nu mai lucrează. Nu e vorba de acel fel de lucru, nedorit nici de scriitor, care constă într-o intervenție sălbatică și arbitrară într-un text literar, ci de munca inteligentă care se poate face într-un fel de colaborare caldă cu scriitorul, printr-o analiză atentă, pricepută, sensibilă a operei lui. (N. B. Colaborare înseamnă aici *analiză.)*

Mai asistăm la un fenomen care pare ciudat. Piesele romînești, scrise după 23 August, sînt considerate depășite, așa cum ar fi depășite articolele ocazionale, trecîndu-se cu dispreț peste calitățile lor artistice. Nici un teatru nu se mai gîndește să repună pe afiș *Cetatea de foc*, să zicem, sau altă piesă din aceeași perioadă, dar se socotesc valabile oricînd unele piese scrise între cele două războaie, piese de care și burghezia s-a amuzat copios, și pe care noi azi, reluîndu-le uneori pe bună dreptate, nu le privim critic de fel. Le socotim adică perfecte, nu aruncăm asupra lor nici un fel de privire critică, ne prăpădim de admirație, dar sîntem foarte pretențioși cînd e vorba de o piesă scrisă prin 1949 sau în 1952, de pildă. Iar cînd un autor de azi, scrie o piesă despre ziua de azi, nu ne ajung toate bisturiile și scalpelele criticii. Un pic de măsură, de înțelepciune nu ne-ar strica în felul în care drămuim critica noastră.

A ajuns pînă la urechile noastre că Direcția teatrelor, Serviciul repertoriilor mai precis, și-a dat seama de unele slăbiciuni care începuseră să bîntuie în teatre, și a luat măsuri în privința justei repartiții a pieselor de actualitate. E bine că a făcut-o în sfîrșit. Dacă s-ar mai fi întîrziat, probabil că scriitorii, care cred cu toată puterea în misiunea, în mesajul literaturii lor, ar fi trebuit să scrie pentru sertar, nemaiavînd loc pe afișe, din pricina celor al căror mesaj e vag, vechi sau nul. Sau ar fi lunecat unii, cei mai puțin siguri de rostul lor nobil, în compromis, în formele „moderne“ de acum 20—30 de ani, ca să răzbească.

Așa cum Ministerul s-a așezat acum pe o poziție fermă și clară, se cuvine să se așeze și teatrele. Numai scriitorii sînt constructori ai socialismului ? Numai ei cred în arta care plămădește, deșteaptă, duce făptura omenească mai departe ? Fără îndoială că nu. Oamenii de teatru, actori, regizori, scenografi, directori, cei care sînt pătrunși pînă în adîncul conștiinței lor de rostul artei, se cuvine să lupte împotriva tendințelor care încearcă să încline balanța spre o artă inutilă sau spre o artă adevărată chiar, dar mai puțin necesară, mai puțin elocventă în clipa asta, mai puțin mobilizatoare, cu mai puține fire legată de problemele vieții de azi. O justă proporție, repet, între una și celelalte.

Iar scriitorii, pentru ca piesele lor să fie, în adevăr, eficiente și iubite, și dorite de public și de cei care le joacă, se cuvine să facă și ei îndoite eforturi. Conflictul nesemnificativ, tema lăturalnică, mijloacele șovăitoare între o formulă realistă și una — vezi doamne ! — modernă nu pot duce departe, nici la adevăr, nici la frumos. Coborîrea în viață pare mai necesară decît oricînd, și ea, cunoașterea, va zămisli — ceea ce nu poate face cea mai desperată căutare — forma care fiind *adecvată*, va fi și nouă, și proaspătă, și vie, și personală.

Noi n-am încetat să privim viața și să privim arta de pe o poziție de partid. Noi trebuie să ne perfecționăm mijloacele noastre artistice, și le vom perfecționa. Orice meșteșugar își ascute și îngrijește uneltele, pînă în clipa în care le așază lîngă el și-și încrucișează mîinile pe piept.

RADU COSAȘU

Forța polemică a tinerilor dramaturgi

În ansamblul creațiilor celor mai valoroase ale tinerilor scriitori — să numesc poeziile lui Labiș și ale Doinei Sălăjan, *Străinul* lui Titus Popovici, *Lența* și *Orașul de pe Mureș* ale lui Francisc Munteanu, nuvelele lui Eugen Mandric —, dramaturgia are această particularitate, a unui spirit polemic deschis, evident, care, cel puțin mie, mi-o face extrem de interesantă. Desigur, fiecare din creațiile amintite înfrînge catehismele lamentabile ale dogmatismului ; în locul ilustrațiilor epice, dozajelor, premeditărilor, retoricii sterile — apar individualități precise, drame, destine, atitudini lirice aparte. Abătîndu-se mai mult sau mai puțin ostentativ de la „prospect“ — ele ignorează acel „chip al tînărului“, acea abstracție răsărită dintr-un total aritmetic de calități și principii, ridicolă la urma urmei în planul artei, și impun diversitatea vieții, ideilor și caracterelor, individualitatea, expresivitatea. Tocmai în aceste condiții ale descoperirii personalității creatoare, pot deosebi atît de clar spiritul polemic al tinerilor dramaturgi, oricît de nedesăvîrșiți ca personalități artistice. E imposibilă aprecierea *Preludiului* (lucrare recent distinsă cu Premiul de Stat), *Ziariștilor* — cele mai bune piese ale tinerei generații de dramaturgi, consacrate tinereții * — fără o coordonată principală a protestului la dogmatism, la cunoscutele „norme“ de confecționare a „chipului tînărului în artă“. Forța lor polemică își trage seva dintr-un spirit de partid, plin de responsabilitate și căldură umană. Spiritul de partid în artă nu e incompatibil cu polemica de idei — pătimașă și constructivă — ci, mai de grabă, cu rigiditatea „punctului de vedere“ sec și atotștiutor. Cred că acest spirit „bătăios“, impetuos — propriu tinereții artistice —, le distinge evident, în ansamblul dramaturgiei noastre.

Că suflul polemic e îndreptat în principal împotriva dogmatismului e o observație prea generală și lipsită de nuanță. Sînt diferențe și apropieri pe care trebuie să le marcăm. Polemica angajată de Ana Novac e concentrată în jurul problemelor artei ; minciună, adevăr, etică, cunoaștere, toate acestea se discută în raport stringent cu arta, cu teatrul. Frămîntarea sufletească, orizontul larg al gîndirii, talentul sînt apărate frenetic, incoruptibil. Simplificatorilor rigizi, celor care suspectează mișcările sufletești, li se răspunde cu indignare juvenilă. Imbecilitatea, servitutea intelectuală, lipsa de talent, goliciunea de idei și falsitatea în artă, „principialitatea“ ipocrită sînt respinse cu patetism.

---

* Nu mă voi ocupa de *Nota zero la purtare.* Fără să transform într-un pat al lui Procust problemele ridicate de *Preludiu* și *Ziariștii, Nota zero la purtare* nu numai că mi se pare, sincer, mult inferioară acestor două, dar prin ea însăși e facilă, subțirică în idei, încărcată de efecte ieftine, o comedie care nu trece peste ușurința unui umor de liceu. Succesul ei cred că se datorește unei îndelungate tradiții a acestui umor, care plecînd de la vechile comedii de a doua mînă va să ancoreze în unele programe festive de sfîrșit de an școlar.

Desigur, oricît se discută despre artă, oricîtă patimă se pune în promovarea unei gîndiri vii — aceasta nu ar fi suficient pentru a asigura umanitatea *Preludiului.* Problema cea mai gravă a piesei (ca și a *Familiei Kovaci),* problema de la care se pleacă și la care se revine totdeauna, e cea a credinței. În ce să credem și cum — întrebarea se extinde nu la cîțiva eroi ci e „mobilul" pieselor. Cortina se ridică pe „nu știu" și cade — indiferent numărul actelor și tablourilor — numai după „știu, cred..."

Ana Sass pleacă de la acest „nu știu", de la setea de adevăr, de certitudini. În culisele unui teatru particular, derutată, îngrozită de viața artiștilor ratați, nu cedează :

— Cînd voi îmbătrîni, voi fi și eu indiferentă, blazată. Și pentru asta există o lege ? Poate. Dar eu n-am să cred niciodată în ea... nu vreau să-mi fie ușor ! Vreau să încerc și să cunosc totul : și suferința. Vreau ca nici un sentiment să nu mă ocolească. (Brusc) Spuneți-mi : oare fără minciună nu se poate trăi ?

Pavel crede în talent, dar îl dor incultura și viața de boem ; își enunță credința cu un retorism cîtuși de puțin compromițător : „Nu există nimic mai sensibil, mai măreț pe pămînt ! Oamenii vor stima talentul și îl vor păzi ca pe cea mai scumpă comoară... Atunci nu vor mai exista suflete încovoiate. Deci, și cel mai mic om va fi un uriaș față de noi (zîmbește jenat) Amin !"

Cardaș crede în comuniști, dar mai mult nu știe. „— Ești sigur că sînt cei mai buni ? — îl întreabă Ana. —Da. — Sigur de tot ? — Sigur de tot." Tiby vrea să facă teatru. Îi e imposibil să renunțe. „Dacă nu mă primiți acum, viu la anul — șantajează pe membrii comisiei de examen. Dacă nu mă primiți nici la anul, atunci viu peste doi ani. Și așa am să vă vizitez zece ani". Balerina e convinsă că „știe destule ca să n-o mai înșele nimeni". Cu excepția replicii lui Tiby, toate celelalte sînt culese din actul I ; înainte de orice, eroii Anei Novac trebuie să ne spună în ce cred, ce urăsc, în ce speră. Nu știi cînd se ridică în ei demnitatea credinței ; le sînt suficiente cîteva cunoștințe solide, un alfabet pe care să se sprijine, întrezărirea realizării speranțelor — ca să se maturizeze și „să se bată" pentru punctul de vedere, pentru credința lor.

Pe linia apărării de simplificare și, mai ales, de rigiditate, a bogăției intelectuale, sufletești, *Ziariștii* e apropiată de *Preludiu.* Ziaristului i se cere insistent talent („dacă are suflet bun și pe lîngă asta și talent — dar talent, Brîndușule... îl vom unge mai tîrziu gazetar..."); i se cere pasiune („trebuie să-i întrebi : mă, care visați noaptea-n somn că sînteți mari gazetari ?") ; i se cere fantezie. Talentul trebuie respectat, sprijinit. Voinescu vrea să fie lăsat să studieze vioara — Cerchez, hotărît, scrie rezoluția, în colțul de sus al declarației : „Să cînte ! Semnat... Cerchez" ; oamenii să nu fie reduși la scheme, la linii, la sumar : ridiculizarea lui Gurău e operată cu savoare polemică. Și mai ales se pledează pentru puritatea sufletească, pentru consecvența morală, pentru acea incoruptibilitate spirituală, comună eroilor Anei Novac, socotite acte superioare de curaj. Nu atît prin ceea ce se exprimă (Cerchez : „...la baza oricărui fapt superior se află un act de curaj. A scrie adevărul este un act de curaj. A iubi este un act de curaj. A cunoaște realitatea este un act de curaj. A-ți realiza visurile este un act de curaj. A fi tu însuți este un act de curaj"); și printre rînduri, printre scene, printre replici, printre gesturi (și mi-e imposibil să-l văd pe Cerchez altul decît Beligan ; sînt convins că Cerchez aparține lui Beligan cît și lui Mirodan) — se creează o tensiune polemică foarte sugestivă. E în acest Cerchez fermecător o mobilitate, o libertate interioară — cum a remarcat cel mai exact, cred, Radu Popescu — care nu pot să nu șocheze spiritele înguste, rigide ; e în el o generozitate, o naturalețe cuceritoare, atît de necesară nouă ; e, mai ales, o ostentație adolescentă a expresiei categorice, a gestului, a aforismului, a paradoxului care doresc vădit să scandalizeze rigiditatea în tot ce are ea mai „drag" — limbajul sur, pur și prudent. Notez perplexitatea lui Gurău la întrebarea furibundă a lui Cerchez, dacă a plîns vreodată.

Linia polemică a lui Mirodan e însă mai „terestră", dacă se poate spune așa, decît a Anei Novac. Disputa nu se mai concentrează în estetică. Administratori „în pieptul cărora bate un buget, nu o inimă", şefi de cadre schematici şi stupizi, suficienţa cotidiană. nenumărate aluzii mai mult sau mai puţin „tari" la cămine, instructori de U.T.M., bani, voiaje în străinătate şi laşitatea diurnă, departe de orice optică negativistă — ramifică polemica, o aduc mai pe pămînt, îi scad poate din concentrare, dar nu din eficienţă şi pasiune. Poate că acest caracter „terestru" al polemicii a determinat abundenţa ironiei, a „împunsăturilor", a aluziei în *Ziariştii*. Ana Novac e mai gravă, preferă nota patetică în argumentare. Se exclamă, se ţin tirade reuşite, se pun întrebări cu gravitate sinceră, se recurge la sentinţă gravă, uneori la viziune, născîndu-se replici de frumuseţea acesteia : „Da, se apropie timpul cînd versul fals va fi pedepsit ca sperjurul. Demagogii vor sta în rînd cu alţi criminali şi numai cea mai curată mînă va îndrăzni să se atingă de condei". Lui Mirodan, nota aceasta îi e străină, sau, mai exact, nu-i convine. Finalul, conceput în acest aer de viziune (grupul lui Cerchez, căţărat pe lăzile unei tipografii, autosugestionîndu-se caligrafic că „Acum, aci, sîntem în comunism") e nereuşit. Ce-ar fi fost dacă piesa s-ar fi sfîrşit „terestru", în clipa cînd, epuizaţi de efort şi emoţii, „băieţii" lui Cerchez îşi aprind tăcuţi ţigările, în tipografie ?

„Tirada" lui Cerchez despre dragoste e şi ea nefericită, prin stîngăcia expresiei. Mult mai convingătoare e ironia în *Ziariştii*, deşi, deseori se cade în facilitate. Rezolvările lui Cerchez în situaţiile de o anumită complicaţie („lasă, mă, că tu eşti băiat deştept") — sau sentinţele cu tupeu (către Gurău) :

„— Ei, tovarăşe Cerchez, noi cei de la cadre nu ne jucăm...

— Nimeni pe lumea asta nu se joacă, Gurăule... Nici măcar copiii"... — toate se înscriu pe linia sugerării unei personalităţi care-şi poate permite libertăţi de cuget pentru că are o siguranţă interioară remarcabilă.

În direcţia aceasta — a certitudinii lui Cerchez — se dezvoltă un motiv demn de discutat în linia polemică a *Ziariştilor* — anume riposta la scepticism, blazare, defetism. În *Preludiu* — problema nu e majoră, dar e conturată clar. Grupul tinerilor porneşte să cucerească arta, viaţa, sub semnul unui entuziasm, inutil să mai fie argumentat sau discutat. În chestiunea aceasta, există prea puţine explicitări ale poziţiei autoarei ; entuziasmul, protestul la blazare, la pesimism sînt implicite, foarte exact intuite artistic. Mirodan a gîndit altfel. El a pus explicit, faţă în faţă, pe scenă, argumentarea scepticismului cu exemplele contrarii venite din partea indiscutabilului optimist Cerchez ; s-a întărit caracterul polemic al piesei, s-a adus în discuţie directă o problemă ascuţită, rezolvată just, dar efortul în „demonstraţie" e prea evident ; transformarea cîtorva oameni în „exemple concrete", cum ar glumi Romeo, e, orice s-ar spune, greoaie. Trebuia în acest punct nodal, mai multă încredere în inteligenţa lui Cerchez, în ironia lui concisă şi muşcătoare. Tomovici, ca logică artistică, ca replică, e superior, aci ; iar în înfrîngerea lui — bazată nu pe ciocnirea reală a replicilor, pe realitatea piesei — simţi supărător premeditarea autorului. Un Cerchez inteligent, de forţa acestei riposte plastice :

Tomovici : ...entuziasmul nu mai e la modă în ţara romînească de vreo şapte ani de zile...

Cerchez : ...la oamenii a căror conştiinţă variază în raport cu preţul spanacului pe piaţă...

un Cerchez lapidar, mai rece, mai puţin discursiv (deloc nu-i reuşesc lui Cerchez tiradele), ar fi dus la alte rezultate scena cu Tomovici şi ar fi sunat altfel — mai profund, mai demn — în ansamblul piesei. Oricum, în planul mare urmărit aci, al polemicii, ceea ce a încercat Mirodan trebuie neapărat înregistrat, căci azi, sub flamura zdrobirii canoanelor plate — se pledează de către unii pentru renunţarea la principii, la certitudini, la optimism, renunţare atît de evident urîtă de Mirodan şi Cerchez al său.

Ar fi facil să distingem în *Preludiu* şi *Ziariştii* doar o capacitate remarcabilă a Anei Novac şi a lui Mirodan în a se exprima pe ei înşişi, a ni se confesa. S-a acreditat de altfel ideea că *Preludiu* ar fi o spovedanie. Iar replica lui Cerchez : „...a fi tu însuţi e un act de curaj..." ne-ar putea duce departe, la concluzii poate chiar periculoase. Ar fi facil, pentru că e unul din stigmatele talentului tînăr de a se descrie bine — şi în cazul nostru nu e numai atît. Ne-ar duce la concluzii periculoase pentru că în două clipe am putea fi acuzaţi de apologia subiectivităţii în tînăra noastră dramaturgie — ceea ce ar fi foarte grav ! Nu, spiritul polemic al pieselor e asigurat de altceva decît de biografie, de uşurinţă de expresie şi de arbitrar. El e substanţial dependent de structura de *dezbatere*, comună ambelor piese.

S-a remarcat, mai ales în cazul *Ziariştilor*, deficitul construcţiei dramatice. Avem un portret dramatic al lui Cerchez, dar un portret fermecător, conturat într-o dezbatere continuă de idei, mai mult sau mai puţin profunde. Nici *Preludiu* nu e o piesă, în sensul exact al cuvîntului, ci un eseu, un eseu dramatizat, un eseu în sensul dat de Sainte-Beuve acestui gen — o dezbatere despre *ceva*, nu despre cineva, ca în *Ziariştii*. Ca „spovedanie", *Preludiu* e prea patetic, prea puţin complicat ; dimpotrivă, ca dezbatere, are avîntul pledoariei, ostentaţie (străină atmosferei „spovedaniilor"), incisivitate. Portret dramatic — amîndouă sînt unite prin sacrificarea pe „altarul dezbaterii", a acţiunii, subiectului, caracterelor, sacrificare făcută cu mare naturaleţe. Cerchez domină prea mult scena, înăbuşindu-i pe ceilalţi ; subiectul e foarte fragil, pentru a ne exprima într-un fel. În *Preludiu*, caracterele se surprind în măsura în care participă la discuţiile despre generalităţile etern atrăgătoare (talent, personalitate, adevăr, cunoaştere). Conflictul e secundar, realmente sărăcăcios. Actul ultim e inutil. Nimic din ce se petrece cu eroii nu mai produce emoţia şi interesul cu care am urmărit discuţiile din actele precedente. Conflictul s-a încheiat în actul al III-lea, odată cu nimicirea punctului de vedere al lui Bogdan. Individualităţile sînt mult mai puţin precise decît ideile care se susţin tenace, pînă la exaltare („toastul" memorabil al lui Pavel : „Moarte platitudinii ! Moarte făţărniciei... Trăiască noul Caragiale ! Gorki al viitorului, te aşteptăm !") Ceea ce spune însă Pavel, ceea ce susţine, poate aparţine — cu unele retuşuri — şi lui Tiby, lui Andrei şi Anei. Adam nu copleşeşte, dar toţi la un loc impun un punct de vedere hotărîtor : al credinţei în arta nouă. Ideile, argumentele circulă de la unul la altul, ele sînt „eroii", ele înving, ele trebuie urmărite şi nu cei care le enunţă. De ce să fim inflexibili ? Şi nici să nu fim concesivi — nimic mai antipatic în critică. În cazul ambelor piese, „sacrificiul" a fost făcut cu inspiraţie. Există un anumit „ortodoxism" în artă pe care-l respectăm desigur, dar cu care nu putem opera totdeauna (păstrînd cele mai riguroase proporţii şi numai pentru a-mi exemplifica — o clipă — afirmaţia, aş aminti cît de inoportună ar fi discuţia creaţiei lui Sadoveanu în lumina cu totul respectabilelor cerinţe ale epocii — caractere, spirit de observaţie). Nu avem încă în dramaturgia tinerilor, încordările maxime plastice, pretinse obişnuit de dramă, caracterele se topesc în idee, în puncte de vedere — peste aceste evidenţe concluzia noastră nu poate trece ; avem de-a face, cum am demonstrat, cu o stare de permanentă vibraţie, de permanentă efervescenţă a ideii, a pasiunilor, fără de care nu se poate susţine nimic în artă. Ca să perseverezi în artă trebuie altceva şi mult mai mult decît un geniu natural : trebuie pasiuni, dureri, care umplu viaţa şi dau un sens. Dacă nu, nu crezi, ci scrii cărţi — cum observa Ibsen.

*

Ov. S. Crohmălniceanu remarca în cronica sa la *Preludiu* că iritarea cu care M. Novicov a atacat piesa e o „iritare polemică" a celui „care-şi vede în piesă ironizate unele argumente folosite pentru apărarea schematismului". Şi cine poate spune ce iritare interioară va fi produs *Ziariştii* asupra obscurului recenzent de la „Munca", recenzent care a avut obrăznicia să prezică interzicerea (!) piesei ? Forţa antidogmatică a *Preludiului* şi *Ziariştilor*, opoziţia lor la conformismul sec, caracterul lor polemic ostentativ nu-s autosugestii ale semnatarului acestor rînduri. Rigiditatea, schematismul, platitudinea şi mediocritatea s-au simţit ultragiate şi iritate. Tînăra dramaturgie va continua să le irite.

„Rețeta fericirii"

Pe marginea textului

S-ar părea de prisos a mai spune că titlul piesei lui A. Baranga e ales cu ironie. Doar nu se poate indica o rețetă a fericirii, valabilă pentru toată lumea. Cu atît mai mult nu poate fi o cale către fericire, — chiar și pentru un număr foarte limitat — acea cale despre care „nu se vorbește".

Ne aflăm, deci, în fața unei atitudini critice a autorului, concretizată într-o ironie, pe care mă îndemn a o numi amară. În ce constă mult căutata „rețetă" ? În actul I, cîteva personaje discută și acuză literatura că vorbește prea puțin, dacă nu cumva chiar deloc, despre dragoste.

— Spune-mi, Alexandre, de ce nu se scrie astăzi... — îl întreabă Mara, pe soțul său, scriitor.

Alexandru : Despre ce ?

Mara : Despre dragoste... Despre oameni... despre fericire... De ce nu se scriu dramele timpului nostru ? (Lui Marin, care coboară). Spune, Marine, de ce nu se scriu azi romane, piese de dragoste ?

Marin : Nu știu. Dar eu, dac-aș fi scriitor, aș scrie...

Aurora (care a intrat) : Drame în viață sînt berechet... Uite, și aici încep să prevăd una : unde-i Ina, frate ? Unde e Dan ?

Nu trebuie mers cu identificările prea departe, conchizînd de pildă, după afirmațiile eroilor, că a scrie despre dragoste în timpul nostru înseamnă implicit a scrie despre drame : nici că dramele timpului nostru, chiar în accepția unor eroi de teatru, fatalmente limitați la o anumită înțelegere a lucrurilor, s-ar reduce la cele de dragoste ; sau că a scrie despre dragoste înseamnă a fi în miezul problemei care indică omului fericirea. Semnalez însă numai un limbaj, care a făcut și face încă aderenți, și care a cucerit — după cum se vede — și pe eroii recentei piese a lui Aurel Baranga, aflați în căutarea fericirii, adică, prinși cu toții, direct sau indirect, într-o banală intrigă de dragoste, pigmentată cu anumite tonuri din culorile timpului nostru.

Falsa fericire, rețeta, stă în vechea poveste a familiei care, după 20 de ani de convietuire mai mult sau mai puțin umbrită de tulburările prozaice inerente căsniciei, ajunge brusc la un impas, din cauza iluziei unuia din soți că ar putea găsi sperata fericire la un partener mai tînăr.

Autorul complică și împletește această cunoscută dramă, cu cîteva din variantele ei posibile. Rezultă astfel pentru piesă o intrigă mai stufoasă, condusă însă în așa fel de autor, încît totul să fie clar pentru cititor și pentru spectator. „Rețeta“ pe care o încearcă directorul de fabrică Marin Vuia, adică evadarea sa din casa grijuliei și maternei Eliza, către funcționara Ina Ioan de la fabrică, a fost într-un sens verificată anterior de inginerul Dan Voinescu, cu aceeași lipsă de succes. Dan și-a părăsit mai de mult soția pentru Ina; Vuia e abia pe cale s-o facă, la rîndul său. Un alt erou al piesei, profesorul Andrei, aparținînd cam aceleiași generații de căutători ai fericirii, e numai învinuit că ar fi încercat „rețeta“ și, după o serie de consecințe grele la care-l împinge împrejurările în care trăiește, se împușcă. Așadar, conflicte și frămîntări determinate de căutarea unui strop de fericire, înainte și mai presus de orice, în dragoste, aceasta fiind, pare-se, unicul teren unde se poate dobîndi fericirea.

Piesa, după cum se observă lesne, merge vădit spre tipare intenționat diferite de ale multor piese care s-au scris la noi în ultimii ani.

Nu e, pentru a spune astfel, o piesă „de producție“, în care conflictul dramatic specific timpului nostru — ca să folosesc limbajul eroilor — e căutat în problemele iscate de necesitățile și lucrările unei fabrici, ale unui șantier. Aurel Baranga a ales aici conflictul, iscat de probleme dinafara producției. Nu rupte cu totul de ele, dar fundamental diferite. Căci, oricît sînt legați protagoniștii de aceeași fabrică și de același plan de producție, oricît brutalitatea și excesul de autoritate și șefie ale lui Marin Vuia sînt determinate de trufia lui directorială de comandant și chiar de stăpîn etc., oricît loc ocupă în piesă aceste elemente, ele nu fac decît să întărească într-o măsură sau să atenueze întrucîtva conflictul, care rămîne declanșat de alte cauze. Iar aceste cauze sînt de ordinul dragostei, al relațiilor dintre Marin și Eliza, dintre Dan și Ina, dintre Marin și Ina.

Fericirea pe care n-o află în căsătoria cu o femeie iubită — sau, dacă a crezut cîndva că a aflat-o, acum s-a stins —, Marin o caută într-o dragoste vinovată, mai întîi ascunsă, apoi afișată cu ostentație, pentru o fată cu 20 de ani mai tînără. Situația, cum spuneam, nu e singulară. Experiența o străbătuse și Dan. Întîmplările prin care trece Andrei arată că povestea e oarecum generală, chiar dacă în cazul respectiv nu se aplică. O dovedește în special adaosul din titlu, („Despre ceea ce nu se vorbește“), care e explicat cu oarecare cinism și, iarăși ironic, de către același scriitor, Alexandru, mintea ageră a piesei, oarecum modelul pentru ceilalți eroi și — de ce nu? — și pentru cititor! Alexandru discută cu Marin despre învinuirea ce i s-a adus din senin lui Andrei că ar fi și el, ca să spunem așa, unul din experimentatorii „rețetei“ (adică al evaziunii conjugale).

Marin: ...Cum a fost cu putință? Cum a fost cu putință, doamne, o asemenea năpastă? Cum a fost cu putință, Alexandre?

Alexandru: A fost... și-o să mai fie. Fiindcă, vrei, nu vrei, asemenea lucruri se întîmplă totuși...

Marin: Nu pricep nimic... Nu te înțeleg... Ce lucruri? Ce lucruri se întîmplă?

Alexandru: Asemenea fapte de care era el învinuit, și despre care de obicei, astăzi, nu se vorbește... Dar îți repet: se vorbește sau nu, ele se întîmplă...

Scriitorul — mă refer la eroul piesei — se amăgește întrucîtva. Nu e un prea mare curaj să se discute asemenea lucruri, cum e „rețeta fericirii“ realizată prin fărîmițarea familiei, căci sînt lucruri foarte discutate în viața de toate zilele. Că ele *se întîmplă* în momentul de față la noi este un fenomen pe care piesa ar fi putut să-l vadă mai în adîncul său, în acele cauze și împrejurări care țin de timpul nostru, dacă există astfel de cauze și circumstanțe și care generează — cum se exprimă Mara — „dramele timpului nostru“. Căci, la urma urmei, și drama Clitemnestrei, petrecută cu trei orînduiri în urmă, adică acum două milenii și jumătate, este aidoma cu aceea a Elizei, care se vede părăsită de bărbat pentru o femeie mai tînără și cu alte atracții...

Îndrăzneala cea mai sensibilă a piesei eu o văd în altă parte: în aceea de a fi sugerat că un anumit complex de fapte, acuzații nedrepte, manevrele unui grup de oameni necinstiți, împotriva unuia mai dezarmat, mai puțin rezistent, pot duce la drame cu consecințe grave. Este ceea ce se petrece cu profesorul Andrei, care, copleșit de o năpastă căzută din senin pe capul lui, ajunge să se sinucidă, în momentul în care i se pare că dreptatea lui este cu totul înmormîntată. Cabala îndreptată împotriva lui, pentru interese meschine de clică, mi se pare însă mult exagerată, în ceea ce privește neputința eroului de a-și dovedi nevinovăția. Am avut senzația, puțin plăcută, a unui Andrei cam dezechilibrat în ultimele două acte, după ce fusese în primul un rutinier. Odată clintit din rutina sa, totul ia pentru el proporții de catastrofă. Astfel că sensul real al dramei dispare pentru cititor, înlocuit numai cu ideea distrugerii metodice, de către societatea din jur, a individului.

Cînd zic „de către societatea din jur", nu e o formulă aruncată la întîmplare. Un întreg colectiv didactic de la o școală — cu excepția unei singure profesoare — cade de acord să arunce o acuzare asupra unui membru al său, ca să-și satisfacă mici orgolii, ranchiune, răzbunări personale, clocite cu anii.

Și toate forurile, pînă la minister, confirmă și chiar agravează sentința aplicată lui Andrei de grupul micilor răzbunători. Este adevărat că se petrec și fapte de acestea, și meritul piesei e de a fi sugerat nenorocirile pe care ele le pot aduce unor oameni de treabă.

Păcat că, în afară de părerile unor prieteni sau ale unor persoane izolate, despre nevinovăția lui Andrei, tot atît de personale pe cît erau și învinuirile, nu înțelegem mai mult despre atitudinea orînduirii noastre față de cazuri ca ale năpăstuitului profesor. Totul pare a se reduce la micile frecușuri între unii și alții, așa cum au fost de sute de ani și cum au toate șansele să continue, pare a spune piesa. Critica și ironia amară a piesei își aleg drept obiectiv pe Marin Vuia, care a acționat suspicios și cu multă întîrziere, și pe Dimancea, personaj cu posibilități de a rezolva just acuzația nedreaptă, dar care se afla la vînătoare. Dar cum episodul e numai un amănunt al piesei și se petrece în afara ei, fiind numai povestit și nu prezentat direct, el se estompează, cu toate că Marin Vuia e pus să se ia demonstrativ cu mîinile de cap și să rostească vorbe sonore. Astfel, încît bunele intenții se pierd în mare măsură și întreg cazul Andrei rămîne la o apreciabilă distanță de sufletul cititorului.

P.I.A. 9906

*

Aș vrea să spun că am admirat, ca și în alte lucrări ale dramaturgului, știința sa de a construi piese. Este remarcabil că, aproape fără excepție, eroii săi ocupă toți centrul piesei. La Aurel Baranga, personaje accidentale sînt puține ; aici, doar Lucian, un fel de șef de cabinet al lui Vuia. Țesătura acțiunii este astfel bogată, scena e mereu plină de mișcare ; ca și în alte piese, și aici se aduc unele procedee mai puțin comune în teatru și care dau varietate, relevă posibilități sporite de transmitere a conținutului piesei. Aici e de un efect interesant procedeul „teatru în teatru" din actul I, prin parodia realizată de Alexandru, după Odiseea. Personajul, care a intuit ceva din intriga amoroasă Marin-Ina, ceva din suferințele Elizei, în fața rătăcirii soțului ei, dă glas constatărilor sale, improvizînd un mic teatru de păpuși și istorisind cîteva episoade din celebra epopee homerică : nestatornicia lui Ulisse, chemarea sirenelor, durerile credincioasei Penelopa. Sensul mitului vechi, după care Ulisse străbătea toate primejdiile ca ispășire a vinii de a fi dat ideea înșelătoriei cu calul troian, este părăsit de dramaturg, ca și de eroul său. Ulisse rămîne un rătăcitor al dragostei, dincolo de toată înțelepciunea și viclenia sa legendară. E o jucărie a valurilor mării. Ceea ce apucă a comunica îndrăznețul joc al lui Alexandru, înainte de mica pană de curent electric care-i întrerupe demonstrația, este statornicia Penelopei. Piesa va conține deci și un imn adus caracterului Elizei, tăriei ei de a nu renunța la Marin, oricîte vicisitudini ar străbate. Jocul de păpuși are semnificația unei uverturi ; vom recunoaște mai tîrziu în replicile Inei, nu numai sensul, dar și cuvintele chemărilor lansate de sirene. Ina este, așadar, pentru timpul nostru, cam ceea ce erau

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

sirenele pentru Ulisse: întruchiparea ispitei. Procedeul situează și mai clar piesa pe un plan superior, al dezbaterii unui motiv etern în teatru, dar presupus la nivelul contemporaneității. De ce termini totuși lectura — sau, eventual, vizionarea spectacolului — cu o senzație de incompletă satisfacție, ba chiar de nemulțumire? Să fie numai din cauza anumitor artificii prea evidente în ultimele două acte? Este adevărat că prea se adună în casa lui Marin toate personajele piesei, ca la spovedanie, ca să-și declame nenorocirea sau crezul. Se adună fără un motiv justificat. De ce, de pildă, Ina, văzînd că Marin nu mai sosește la ea, așa cum i-a promis la telefon, vine ea însăși să vadă ce e și nu-i dă un telefon, cum mai făcuse? De ce, de pildă, toți eroii piesei defilează în ultimul act prin casa lui Marin, pe un viscol cumplit și pe o tot atît de cumplită înzăpezire, cînd e clar că n-aveau de ce să se prezinte la raport în fața distantului director?

Am putea cita și alte asemenea împrejurări, care, oricît de departe am merge în acceptarea convenției teatrale, nu se explică, sînt vădit artificiale, nu sînt veridice.

Totuși, nemulțumirea nu e din cauza acestor mici accidente, cu care, pînă la urmă, te mai împaci, de dragul altor elemente ale piesei. Cred că rădăcinile ei trebuie căutate în ceea ce promovează și în ceea ce condamnă autorul prin eroii săi, în ideile centrale care ordonează acțiunile principalilor săi eroi. Mă gîndesc numai la patru din ei: Marin, Eliza, Ina și, într-o mai mică măsură, Dan. Adică, la ceea ce e de fapt una din variantele vechiului triunghi, numai că, spun eu, cu o nuanță de cinste, de mai accentuată curățenie sufletească: Marin este gata să oficializeze legătura sa cu Ina, să o ia în căsătorie, părăsind-o pe Eliza. Ceea ce nu se întîmplă cu triunghiul echivalent din familia burgheză.

În fond, Marin e condamnat de autor și de alți eroi ai piesei; la fel, Ina. Sînt subliniate nu numai drama Elizei, ci și răbdarea ei, bunătatea, care dobîndesc aureola unui fel de eroism. Elizei i se rezervă în piesă semnificația mesajului esențial al autorului; pentru că e pe punctul de a o părăsi pe ea, e condamnat Marin; pentru că îi răpește ei pe Marin, e condamnată Ina. La ea, la Eliza, se întoarce Marin în final, ca la adevăr, după o tristă experiență.

Să fie oare așa?

Părerea mea e că Eliza e vinovată de îndepărtarea lui Marin. Marin e un bărbat puternic, activ, întreprinzător, pasionat de munca lui, de viață. El duce cu dînsul la mare, în concediu, toată trepidația fabricii, de acolo rezolvă diferite chestiuni, dă dispoziții, ia hotărîri. De o bucată de vreme însă, poate chiar odată cu pasiunea lui pentru Ina, a devenit mai violent, uneori brutal, umilește oamenii, e îngîmfat etc. Adică, păcate deloc ușoare. Și totuși, e un om pe care, cu toate păcatele lui, pentru care-l condamni, nu poți să nu-l admiri.

Dar Eliza? Ea e o biată femeie, care ar vrea tot timpul să-i pună prișnițe și să-i dea medicamente soțului ei, să-l îngrijească, maternă și egală, cu rutină, cu uzajul celor 20 de ani de căsnicie. Oare, e de mirare că Marin se satură de o asemenea viață? În piesă se spune că Marin a oprit-o, de-o vreme, pe Eliza să muncească. Și ce s-ar fi întîmplat dacă o femeie ca Eliza ar fi avut și o slujbă? Ar fi avut probabil un alt suport pentru viața ei particulară, ar fi trecut mai cu tărie momentul greu cînd își dă seamă că Marin s-a îndepărtat de ea. Dar nu aceasta dă răspuns problemei, pentru că nu de aici derivă problema. Principalul în discuție constă în relațiile dintre Eliza și Marin, după cei 20 de ani petrecuți împreună; iar dacă Eliza ar avea o muncă undeva, ce s-ar schimba în felul cum înțelege ea familia? De această problemă piesa nu se mai preocupă, ci doar rostește un verdict de condamnare în privința lui Marin, urmînd ca atitudinea Elizei să fie promovată drept cea preferabilă.

Dar avem oare dreptul să-i impunem lui Marin, pentru toată viaţa, existenţa nu calmă, ci plată, pe care i-o oferă blînda şi resemnata Eliza?

Să recunoaştem că Ina nu-i va putea oferi cu mult altceva decît Eliza. Dar *căutarea* lui Marin nu poate fi din principiu condamnată, în numele măruntei vieţi conjugale, aş zice egoistei vieţi conjugale, pe care o reprezintă Eliza, şi care nu poate fi nici pe departe un ideal pentru un om ca Marin, cu vitalitatea lui, cu febra lui de activitate. Febră cam exagerată, adesea unilaterală şi cu greşeli; dar nu mai puţin valabilă în ansamblul ei, tocmai pentru că ea conţine toate elementele orientării ei pozitive în viitor.

Şi Ina? În numele cărei morale e condamnată Ina? Ina îşi doreşte şi ea o fărîmă de fericire. A cunoscut, cu ani în urmă, ruşinea de a fi amanta silită a patronului la care slujea. Îl iubeşte, sau crede că-l iubeşte pe directorul ei de azi, aşa brutal cum e, aşa excesiv de autoritar cum e, probabil mai ales pentru că e director. De ce trebuie condamnată, dacă şi ea, şi Marin, intenţionează să se căsătorească, să oficializeze legătura lor? N-a reieşit din piesă într-atît de evident că ea a fost cea vinovată că Dan s-a despărţit de familie pentru ea; n-a reieşit că ea a urmărit să-l despartă neapărat de soţie, pe vijeliosul director. Între ei, pe de o parte, şi lumea din jur, de alta, e mult prea puţină minciună, pentru a-i bănui de viaţă necinstită. În clipa cînd începe să-i placă Ina, Marin se depărtează de Eliza — ceea ce, dacă gestul ca atare nu-i cel mai frumos, are totuşi amprenta cinstei, nu pe aceea a prefăcătoriei, a înşelăciunii. La fel, în raporturile dintre Ina şi Dan. Nu văd unde e necinstea Inei, dar văd oarba pasiune a lui Dan, de care însă nu pricep de ce trebuie făcută vinovată Ina.

N-aş vrea să fiu greşit înţeles. Nu slăvesc deloc nici gesturi ca ale lui Marin de a-şi lăsa nevasta după 20 de ani de căsnicie, şi nici purtările Inei. Dar piesa, dacă ridică această problemă, are datoria să nu simplifice lucrurile, ci să le lămurească într-un fel. Iar aducîndu-l pe Marin înapoi lîngă Eliza, eu nu văd cum s-a lămurit ceva, ci doar că Marin a renunţat cu resemnare — sau cu pripeală — la a afla răspunsul unei probleme, care merită totuşi un răspuns. Şi anume, dacă Marin are sau nu dreptul, aşa nemulţumit cum trebuie să fie de Eliza, să caute fericirea în dragoste. Piesa se încheie cu întoarcerea unui Marin cuminţit şi copleşit de remuşcări, la placida şi materna Eliza. Aceasta îl aşază lîngă radiatorul electric, ca să-l încălzească, îi aduce ceai, îl înveleşte şi, ascultînd la radio o piesă de teatru, îi ţese cu vrednicie ciorapii.

Aceasta este fericirea? Acesta e răspunsul la căutarea de pînă acum, la drama de pînă acum? Se pare că da! Căci, iată dialogul cu care se încheie propriu-zis drama Eliza-Marin:

Marin: Ce bine mi-e cu tine. Auzi, Elizo?

Eliza (începînd să ţeasă): Vai, cum rupi tu ciorapii, e ceva de speriat...

Să-mi dea voie eroii, şi în special Alexandru, care e scriitor, să nu accept aceasta drept suprema fericire. Căci Alexandru pare să arate prin piesa sa, care se transmite la radio, ba şi prin improvizatul scenariu despre rătăcirile lui Ulisse, că lucrul „despre care nu se vorbeşte" (adică mica aventură a lui Marin Vuia) este o falsă „reţetă a fericirii", şi că adevărata fericire se află lîngă Eliza, care împleteşte grijulie ciorapii şi aduce cu sfinţenie ceaiul, doctoria bărbatului ei.

Să fie aceasta o rezolvare specifică timpului nostru, aşa cum, indirect, ne promite piesa încă din primul act?

Părerea mea e că nu. Părerea mea e că răspunsul la „reţeta fericirii" trebuie căutat deopotrivă în psihologia lui Marin, în comportarea Elizei şi în mentalitatea Inei. Şi că prefacerile sufleteşti, simpatia îngăduitoare, ca şi condamnarea, trebuiau să-i cuprindă pe cîteștrei, în egală măsură. În primul rînd, din evitarea, inexplicabilă pentru mine, a unuia din cei trei eroi, și anume a Elizei, mi se pare că decurg nemulțumirile pe care le încearcă cititorul și, fără îndoială, spectatorul piesei.

Mihai GAFIȚA

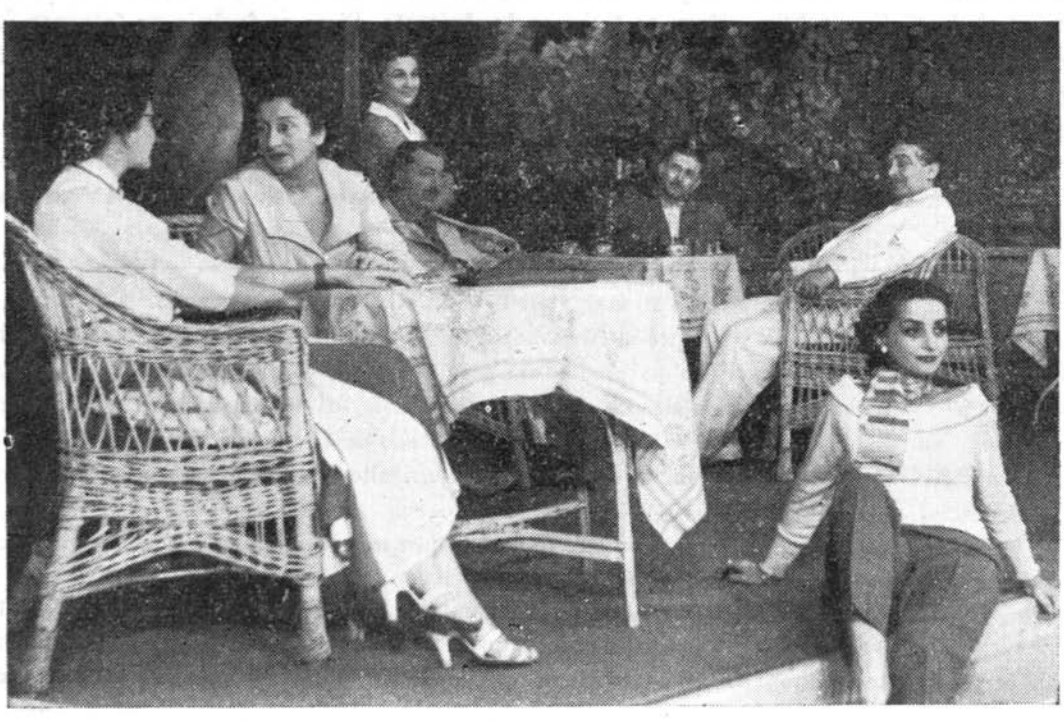
Spectacolul de la Oradea

Pentru cel care pune în scenă *Don Carlos* de Schiller, scena dintre marchizul de Posa și regele Filip II, în care Posa rostește faimosu-i monolog, constituie cheia spectacolului, centrul de greutate al acestuia. Cine neglijează însemnătatea acestei scene, îl lasă pe Posa să îndeplinească rolul unui secondant al prințului Carlos, drama iubirii nefericite a acestuia dominînd spectacolul și umbrind cu totul mesajul luptei pentru libertate, pe care Schiller l-a întrupat în opera sa.

Mutatis mutandis, o asemenea scenă-cheie ar putea fi găsită în piesa lui Aurel Baranga : *Rețeta fericirii*. Este scena explicației dintre Dan și Marin din ultimul act, în care Marin are prilejul să se privească ca într-o oglindă în portretul pe care i-l oferă prietenul său. Un om atins de „morbul puterii", care se autocontemplă ca pe propria sa statuie și care pentru cei din jur nu manifestă nici răutate, nici ură, nici dragoste, ci numai indiferență, acea indiferență ucigătoare, care-i dictase în actul precedent gestul plictisit al aruncării în sertar a memoriului lui Andrei, conținînd durerea și disperarea unei vieți omenești.

Pentru cine nu ține seama de această scenă, care aruncă o lumină nouă asupra relațiilor dintre Marin și celelalte personaje și care descoperă mai limpede intenția autorului, piesa *Rețeta fericirii* apare ca o simplă reeditare a binecunoscutului „triunghi", iar Marin Vuia ca un obișnuit soț infidel. De altfel, spre această interpretare ne îndrumă articolul de fond al caietului-program alcătuit din Teatrul de Stat din Oradea — secția romînă —

Scenă din actul I



cu prilejul premierei piesei. Se afirmă acolo (autorul articolului a ţinut să rămînă anonim) că în piesa *Reţeta fericirii* dramaturgul „atacă pentru prima dată un aspect sistematic neglijat de dramaturgii noştri actuali: infidelitatea soţului". Las la o parte reproşul pe care autorul anonim pare să-l facă dramaturgilor de azi, pentru că au neglijat „sistematic" o temă atît de arzătoare ca „infidelitatea soţului" şi semnalez doar eroarea săvîrşită în interpretarea piesei.

În acelaşi caiet-program, regizorul spectacolului Dorel Urlăţeanu îşi spune cuvîntul cu privire la mesajul piesei, declarînd că: *„Reţeta fericirii* sau *Arta de a şti să fii fericit* prin încrederea celor ce ne înconjoară, prin preţuirea lor, prin dragostea semenilor noştri, a celor cu care colaborăm în muncă, a celor cu care împărţim viaţa în familie, în cămin, — e arta de a ştii să fim modeşti, oricît de grea ar fi cununa de lauri cu care ni se răsplătesc meritele; e arta de a şti să preţuim omul cu toate virtuţile şi lipsurile lui". Cam vag. Din expunerea regizorului nu se înţelege exact spre ce anume problemă s-a îndreptat îndeosebi atenţia sa, ce idee anume a urmărit să transmită publicului prin spectacol.

Din fericire, spectacolul e mai grăitor şi mai convingător decît încercarea de teoretizare.

E clar că în interpretarea lui Marin Vuia, actorul Zaharia Volbea a avut în vedere scena-cheie din ultimul act. Personajul apare în primul act absent faţă de cei din jur, preocupat de probleme pe care numai el pare să le cunoască, blazat ca „unul care ştie multe", acceptînd plictisit picăturile şi bucăţica de zahăr aduse de iubitoarea şi prea grijulia Eliza, respirînd încredere în sine, bruftuluindu-şi din senin secretarul. Un şir de acţiuni şi gesturi în actul II îi întregesc portretul: tonul răstit la telefon faţă de subalterni, ţinuta omului „important", plictiseala şi neîncrederea cu care ascultă plîngerea lui Andrei, indiferenţa faţă de mărturisirea lui Dan, pînă în clipa cînd acesta rosteşte numele Inei... În furia care izbucneşte atunci se distinge un orgoliu jignit, revoltă faţă de falsitatea altuia (dreptul de

Scenă din actul III

Andrei Bursoci (Dan) și Zaharia Volbea (Marin Vuia)

a minți nu și-l recunoaște decît sieși), rușine, dorință de răzbunare.

Păcat numai că actorul n-a făcut tot ce-i stătea în posibilități — Zaharia Volbea e un actor talentat, cu o bogată gamă de mijloace și cu capacitatea de a exprima nuanțe subtile — pentru a dezvălui mai în profunzime semnificația majoră a personajului. Oamenii de tipul lui Marin Vuia reprezintă un pericol pentru societatea noastră. Ei își alcătuiesc din meritele lor trecute un soclu, de pe care s-au obișnuit să privească astăzi oamenii din jur, cu o zdrobitoare superioritate. Privind realitatea de pe acest soclu, ei capătă o optică specială de privilegiați, cărora le este permis orice, dar care nu permit altora nici cea mai mică greșeală. Înstrăinarea de oameni îi face orbi și surzi, iar încrederea în om, această minunată temelie a relațiilor dintre oamenii egali în fața legii și societății, se surpă, înlocuită de blazare și meschină suspiciune.

Această semnificație socială a tipului Marin Vuia a apărut mai puțin limpede în interpretarea lui Zaharia Volbea. Unele tonuri minore, ușor aluzive la aventura lui Marin cu Ina, în scena din actul II, în care Alexandru îi povestește despre năpasta lui Andrei, reduc personajul la proporțiile unui mărunt escroc, care-și înșeală nevasta. De aci și rîsul publicului, care amenința să transforme scena în comedie, primejduind serios scena ulterioară Andrei-Marin. S-a vădit însă aci efectul pe care jocul sobru al unui actor îl poate avea pentru restabilirea unui echilibru dramatic.

Intrarea lui Andrei — interpretat de Mișu Vladimir — este primită cu zîmbet de publicul care așteaptă continuarea comediei. Jocul concentrat al actorului, însă, care a adunat în expresia sa scenică toată durerea și revolta personajului, oprește rîsul privitorilor, care se reculeg și ascultă mai departe tonurile grave, reținute ale acestuia, înțelegînd că au în față o dramă reală, impresionantă.

Este adevărat că autorul însuși a lăsat pe planul al doilea drama lui Andrei, ocupîndu-se în primul rînd de conflictul conjugal al lui Marin. De aci interpretarea de banală „dramă a triunghiului" pe care mulți au dat-o piesei. Unele replici însă, unele sugestii, care se concretizează din păcate abia în actul III ne anunță că avem de-a face cu un caz mai serios, cu mai adînci implicații sociale. Că drama conjugală este doar o fațetă a cazului Marin Vuia, drama lui Andrei dezvăluind o altă fațetă a omului care, tot vorbind despre oameni, a uitat să fie om. Autorul și-a urmărit eroul îndeosebi în relațiile sale intime, doar sugerîndu-ne efectele comportării sale pe plan social. Desigur că, dacă aceste sugestii nu s-ar fi mărginit la niște răspunsuri răstite, prin telefon, sau la comentarii răzlețe, ci ar fi căpătat o expresie artistică concretă — în acțiunea piesei — personajul ar fi apărut întregit și conflictul ar fi dobîndit mai multă profunzime. Ar fi fost mai ușor pentru regizor și pentru interpreți să găsească și mijloacele scenice necesare. Dar chiar în forma actuală a piesei, nedesăvîrșită, e limpede că desnodămîntul tragic al dramei lui Andrei se datorește neintervenției la timp a indiferenților de tipul lui Marin sau de tipul acelui pomenit Dimancea, care a găsit vreme pentru vînătoare, dar n-a găsit-o pentru salvarea unui om. În spectacol acest lucru a apărut mai puțin limpede.

Interpretarea sensibilă și emoționantă, deși cam monotonă, a rolului Elizei de către actrița Lili Mihăilescu, ca și aceea inteligentă și convingătoare a rolului ingrat al Marei (ingrat din pricina caracterului „just“ și „cuminte“ pe care i l-a dat autorul) de către tînăra actriță Alla Tăutu — au ridicat spectacolul la valoarea unei drame veridice a timpului nostru, urmărită de public cu interes și participare. Rolul dificil prin ambiguitate al Inei a fost interpretat de Doina Urlățeanu, care a izbutit în bună măsură să îmbine frivolitatea provocatoare a personajului din actul I cu sinceritatea sentimentelor din actul II.

Au lipsit însă din spectacol acele accente majore, care ar fi revelat existența unei idei regizorale urmărită cu consecvență. Spectacolul și-a desfășurat scenele una după alta, fiecare căpătînd o valoare egală cu cea precedentă. Scena tentației sirenelor, jucată de păpuși în actul I, a trecut ca un simplu divertisment diletant, fără a-și întinde ecourile în planul uman, fără rezonanță ulterioară.

La lipsa de relief a unor scene importante ale spectacolului a contribuit interpretarea stîngace, făcută din gesturi multe și tonuri artificial subliniate, pe care actorul Marcel Segărceanu i-a dat-o personajului Alexandru, un fel de „raisonneur“ al piesei, al cărui rol cred că n-a fost bine înțeles. Actrița Doina Ioja-Vasiu s-a străduit fără prea mare succes să împace caracterul comic cu cel dramatic al rolului Aurorei, care o depășea mult, și nu numai prin vîrsta personajului.

Am văzut spectacolul la premieră, adică după aproximativ 25 de repetiții. O bună parte din slăbiciunile remarcate s-au datorat desigur și timpului scurt în care spectacolul a fost pregătit. Sînt convinsă că pînă la apariția acestor rînduri se vor fi eliminat multe din defectele datorate necesității de a „îndeplini planul“. Și aș dori să cred că după atîta timp de la premieră și Zaharia Volbea a învățat în sfîrșit rolul.

Margareta BĂRBUȚĂ

Scrisoare deschisă

(In legătură cu spectacolul „Montserrat”)

București, 5 martie 1957

Dragul meu Neleanu,

Te îmbrățișez cu admirație. Am asistat în ziua de 4 martie la avanpremiera spectacolului *Montserrat,* regizat de tine și acum, înainte de plecarea spre Brazilia, țara mea natală, îți adresez, cum se spune la noi, „aceste stîngace rînduri“.

Să stăm de vorbă despre drama lui Roblès.

Îți vei pune întrebarea : de ce prin scrisoare și nu personal ?

Mă explic : întîi pentru că, din păcate, nu știu romînește, iar franceza mea nu e suficientă pentru a mă face înțeles ; în al doilea rînd, pentru că în aceste ultime zile, cît mai stau la București, programul meu devine tot mai încărcat, lipsindu-mi timpul necesar ; în al treilea rînd, pentru că vreau să-mi expun opiniile, chiar dacă nu vor coincide totdeauna cu ale tale, și să le supun judecății publice, democratic. Tu ai făcut un spectacol pe care toată lumea îl poate vedea ; la rîndul meu, mă simt dator să-mi exprim opiniile în așa fel, ca toată lumea să mi le poată critica. Dacă în privința deosebirilor dintre noi am eu dreptate, cititorii vor fi alături de mine ; dacă dreptatea va fi de partea ta, ei mă vor condamna. Nimic mai echitabil.

E adevărat că aș putea să-ți trimit de-a dreptul această scrisoare ; dar limba în care scriu se vorbește pe tărîmuri foarte îndepărtate ; astfel că, oricum, ar trebui să fie tradusă. Amîndoi muncim, tu aici și eu acolo, și ne străduim să cultivăm sufletul poporului și dacă stăm de vorbă despre aceeași lucrare, o cărămidă din munca noastră ar putea să contribuie la lămurirea problemelor. Din greșelile noastre ale amîndurora, ale mele și ale tale, alții vor putea să tragă o învățătură, iar noi vom putea spune că n-am trăit degeaba.

Nu mă considera un critic, bunul meu prieten. Ferească sfîntul ! Și chiar cînd mă arăt în dezacord hotărît, să nu crezi că nu-ți respect munca, minimalizîndu-ți strădania, desconsiderîndu-ți inteligența. Sînt regizor, ca și tine. Tînăr, ca și tine. Știu cu cîtă pasiune se face un spectacol. Cunosc nopțile de insomnie, clipele de neliniște, orele de îndoială, care alcătuiesc eternul nostru calendar. Respect fiecare cuvînt și fiecare mișcare a unei scene, ca și cum ar fi orații ale unui cult. Cîteodată sînt de altă părere, pentru că e omenesc să fie așa.

Repet cuvintele cu care încep totdeauna expunerea opiniilor mele : sînt pur și simplu opinii. Nimic mai mult decît opinii. Dacă asemuindu-le cu ale tale, vei găsi un drum mai bun, aș fi mîndru și fericit ; dar dacă ai ține seama de vreuna din ele numai din simplu respect uman, fără convingere, aș fi trist și umilit.

Montserrat a fost spectacolul romînesc la care am asistat în cele mai bune condiții, pentru că știu piesa aproape pe de rost și am putut înțelege toate replicile. Îmi amintesc pas cu pas toate momentele, toate punctele culminante, toate „artificiile“ sale de teatru de bună calitate, pentru că în fiece noapte, timp de opt luni, la Rio de Janeiro și la Sao Paolo, în fața unor săli pline și a unui public de toate nivelurile, am jucat rolul lui Montserrat. De aceea, vorbesc întemeiat pe o experiență ponderabilă.

Dacă aș fi însărcinat să pun în scenă drama pe care ai regizat-o, n-aș accepta scenografia talentatului nostru Toni Gheorghiu. N-aș accepta-o, în primul rînd, pentru că nu colaborează — din punctul meu de vedere — cu „climatul" piesei. Decorul a fost ușurel: nici întunecat și înspăimîntător, cum aș fi preferat, nici „neutru" sau „absent", încît să pună în relief figurile umane, total eliberate de „legăturile" plastice, pentru a trăi o proprie tragedie psihologică, eternă și universală, desprinsă de timp și spațiu.

Dacă tu și Gheorghiu ați vrut să sugerați castelul cerut de Roblès, acest castel n-a apărut pe scena Teatrului „C. Nottara" ; dacă ați preferat să credeți că 1812 e o dată-pretext și Venezuela boliviană o simplă eprubetă de experiențe, întrucît Izquierdo și soldații lui mai trăiesc și azi în Algeria, în Congo, în Kenia (punct de vedere acceptabil, și politicește mai constructiv) — atunci castelul a „existat" prea mult. Dacă ați vrut să faceți „un pic" de castel și „un pic" de abstractism, mai rău. În cazul de față era nevoie de o definire limpede, pentru a-l plasa pe spectator într-un cadru bine determinat și necesar.

Și apoi... ai fi făcut un bine talentatului nostru Toni, împiedecîndu-l să se repete formal, în raport cu excelenta lui „descoperire" din *Vrăjitoarele din Salem...*

Știu, știu că scena e foarte incomodă, cu trei metri adîncime, și sînt absolut de acord cu soluția verticală, dar sînt sigur că Toni Gheorghiu dispune de suficient talent pentru a nu se repeta.

Un alt lucru cu care nu sînt de acord :

Luminarea scenei

Pentru ambianța „materială" a unui castel, unde trebuie să se petreacă lucruri teribile, lumina era veselă, chiar prea sănătoasă. Ar fi fost necesară o tonalitate de tragedie. Așa, a trădat decorul și personajele.

Ai observat un amănunt? Reprezentarea lui *Montserrat* durează peste două ore : „timpul" istoriei, în schimb, e abia de o oră. Așadar, spre deosebire de majoritatea pieselor în care timpul fictiv e mult superior timpului real, aici avem o formă de „dezmembrare" cronologică, similară romanului. Acțiunea e întreruptă pentru a lăsa loc desfășurării introspecției, oferind posibilitatea de a pune în relief lumea interioară a personajelor. De acord? Or, eu nu înțeleg o lume interioară... incoloră. Pentru mine ideile provoacă emoții care amintesc culori. De aceea, urmînd calea inversă, culorile sugerează un climat propice emoțiilor.

E poate o formă elementară de a reacționa? O concepție și un criteriu plastic primitiv? Nu știu. Colegul meu să decidă.

În ceea ce privește luminile, îmi iau libertatea de a nu fi deloc de acord cu acea „impresie" de furtună, în finalul piesei. A uni forțele naturale cu stările de suflet din dramă, a fost întotdeauna o tehnică bună, fără îndoială. Griffith, maestrul filmului — dacă nu mă înșeală memoria, — a fost născocitorul acestui procedeu. Poate că mijloacele materiale n-au fost suficiente la „Nottara". Efectele de fulger dădeau, în realitate, impresia unor defecte de instalație electrică. În loc să contribuie, tulburau emoția.

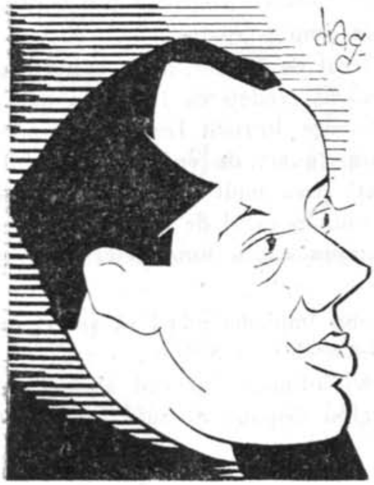
Iar acum să vorbim despre

Ritm

Există un ritm pentru fiecare piesă de teatru, ca și pentru fiecare operă muzicală, e adevărat? Un regizor, ca și un dirijor de orchestră, poate să-l modifice după voința sa. Să-l modifice, da ; să-l răstoarne, să-l anuleze, nu.

Dacă *Montserrat,* aşa cum am spus, e o piesă de introspecţie, ritmul ei trebuie să fie rapid ca ideile.

Şase oameni nevinovaţi încearcă să-şi salveze viaţa condamnată în mod absurd. În scopul acesta dispun de o oră. Îşi frămîntă creierii, nervii, inima, întrebuinţează toate argumentele capabile să-l mişte pe cel de care depinde sentinţa. Mi se pare că e o atmosferă de urgenţă, nu ? Repede, ca instinctul de apărare.



Mario Brasini

Şi fiecare din cei şase îşi are intervenţia sa în cuvîntarea comună, ca şi notele cîntate dintr-un „concertante". „Ralenti"-ul pauzelor — deşi prin ele se pretinde că se accentuează intensitatea dramatică — face să se piardă „melodia". Am acceptat ritmul primului act, dar speram ca el să se aprindă în ultimele două.

Eu înţeleg tragedia lui Montserrat ca pe o „canonadă" de argumente, ca pe nişte salve neîncetate ale moralei, eticii, patriotismului, milei, solidarităţii, fricii, avîntului mistic. Montserrat trebuie să răspundă la fiecare lovitură cu o vorbă de încredere, de credinţă, de desperare, de zbucium : cerînd, implorînd, exaltînd, atacînd. Un continuu plînset, strigăt, murmur ; exasperat, sufocat, torturat de propriile sale victime şi de propriile sale idei.

Un Montserrat înconjurat de oameni capabili să-şi cîntărească pe-ndelete destinul lor tragic, un Montserrat care dispune de timp pentru a reflecta la propriile răspunsuri şi pentru a aprecia propriile motive ar acţiona — din punctul meu de vedere — cu totul altfel.

Iartă-mă, dragă Neleanu, dacă aprecierile mele par înrudite cu viciul speculaţiei intelectuale. Şi mai iartă multele cuvinte între ghilimele. Îmi lipseşte obişnuinţa de a face teorie. Să mergem înainte, pentru a vorbi, dacă-mi permiţi, despre

Finalurile de act

A fost un timp cînd finalurile de act preocupau pe regizorii de teatru mai mult decît actul întreg. Se spunea că e nevoie să se „înalţe" interesul publicului, dînd ultimelor cuvinte dinaintea căderii cortinei o strălucire... salvatoare.

Dacă era vorba de o dramă, finalul trebuia să smulgă lacrimile cele mai triste ; dacă era vorba de o comedie — hohote de rîs compensatoare.

Profesorii mei insistau mult asupra finalurilor de act — şi poate că de aceea am păstrat obiceiul acesta, deşi nu într-un mod cu totul riguros. În *Montserrat* totuşi, în afară de orice prejudecată, finalurile de act trebuie să fie bine tratate.

Să vedem dacă vom fi de acord : e vorba de o piesă cu strictă unitate de timp şi de acţiune. La ridicarea cortinei, în actul II, acţiunea începe exact acolo unde s-a terminat cel dintîi. La fel, în actul III. Roblès a împărţit spectacolul în trei părţi egale, fie pentru a respecta modelul clasic, fie pentru a îngădui actorilor şi publicului un repaus meritat. Piesa e una singură, întreagă, compactă. Dar — ceea ce e minunat — fiecare din aceste trei părţi se termină într-o mare frumuseţe. Înaintea fiecărei căderi de cortină, Roblès a găsit, de fapt, „cheia de aur". Ar pierde ceva regizorul care ar da acestor lucruri un relief special ? Nu. Din punctul meu de vedere, nu. Cu totul dimpotrivă. Eu n-aş aşeza niciodată pe Izquierdo cu spatele la public, îngropat în scara unei fose (acea fosă atît de binevenită în *Vrăjitoarele*, dar atît de inutilă în *Montserrat !*), de unde abia i se vede

Scenă din actul I

capul, în clipa în care spune Olarului capabil să asculte plînsetul condamnaţilor numai pentru a-l imita prin ulcioarele sale :

— Olarule... ai iubit mult mai mult oalele tale decît ar fi trebuit să-i iubeşti pe oameni...

E o critică puternică la adresa artiştilor dezumanizaţi. E un profund mesaj. Şi e, în acelaşi timp, un mare final de act. Merită, necesită, impune o anumită... „emfază", ca să spunem aşa.

Actul II l-ai terminat cu salvele care-l doboară pe Olar. (Apropo de salve, de ce le-ai substituit cu nişte simple efecte simbolice ? Ele au o imensă valoare emoţională. Eu, ca regizor, le-aş exagera. Să răsune ca un tunet peste capetele spectatorilor ! Să provoace frica, spaima fizică.)

De fapt, finalul actului II nu trebuie să se desfăşoare pe împuşcături. El e constituit din fraza pe care Izquierdo, descoperind punctul slab al rezistenţei lui Montserrat, i-o adresează lui Morales şi care conţine o rece făgăduială de noi cruzimi : „Morales... această femeie va muri ultima..."

Peste aceste cuvinte trebuie să cadă cortina. Pentru că, astfel, sufletul spectatorilor — cred eu — va rămîne într-o aşteptare mai înfrigurată.

Şi finalul piesei merită să fie discutat. Odată mort şi cel din urmă ostatec, drama e încheiată. Firul aşteptării, al interesului, s-a rupt. De aici înainte, toate consideraţiile trebuie să dobîndească un ritm vertiginos. Izquierdo, atotputernicul, a fost învins de îndărătnicia lui Montserrat.

Nu se mai conversează filozofic : se strigă argumentele. Nimeni nu pretinde să convingă pe nimeni. Propriile motive sînt aruncate în obraz, ca nişte pietre. Adversarii se atacă, se rănesc. Duel de uriaşi. E un final de mare orchestră.

Iar cînd Montserrat află că Bolivar a izbutit să scape din încercuirea spaniolă și e în drum spre ai săi, nu trebuie, nu poate, după opinia mea, să aibă „viziunea" — murmurată ca într-un vis dulce — a apoteoticei primiri făcută lui Bolivar. În realitate, e un spasm de răzbunare. E răsplata pentru atîtea suferințe. E victoria gîndului pentru care a lăsat să moară șase nevinovați și pentru care va muri și el. E triumful lui Montserrat însuși — care izbucnește, se revarsă și-l cuprinde pe Izquierdo, pe Morales, castelul, trupele spaniole, cadavrele ostatecilor, moartea, publicul.

— Totul s-a sfîrșit, Montserrat ! spune comandantul colonizator.

— Nu ! îi strigă Montserrat. Totul începe abia acum !

E un moment de măreție și de forță wagneriană. Nu e loc pentru viori. E nevoie de alămuri, de tot suflul.

În cele 400 de reprezentații consecutive ale noastre cu *Montserrat*, în Brazilia, n-a fost nici măcar una, unde acest moment să nu smulgă ropote de aplauze, intense și prelungite.

Triumfa însăși sensibilitatea publicului ce se destindea. Un „happy-end" de bună calitate.

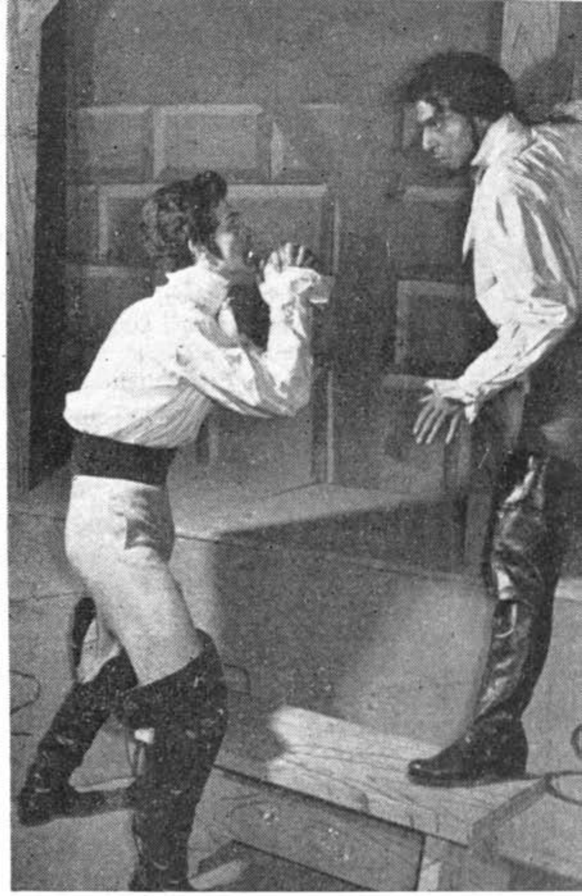
Și acum, să discutăm despre

Mișcare

N-aș vrea să supralicitez importanța mișcării, a ceea ce se cheamă „mise-en-scène". Știu că ești un tînăr regizor cult, capabil să dai fiecărui detaliu, în teatru, valoarea cuvenită.

Totuși, într-o piesă ca drama lui Roblès, această „mise-en-scène", poziția figurilor în scenă, are un rol special. *Montserrat* nu e ceea ce, în mod obișnuit, numim o „piesă de acțiune". Se vorbește mult mai mult decît se acționează. Dinamismul ei rezidă în dialog și

Scenă din actul II



Iurie Darie (Montserrat) şi Gh. Ionescu-Gion (Izquierdo)

în mişcarea foarte intensă a ideilor. De aceea, îi revine directorului de scenă — şi numai lui — sarcina de a crea un oarecare mod de acţiune fizică. Un adevărat balet pe melodia cuvintelor şi în ritmul emoţiilor.

Montserrat-ul tău, dragă Neleanu, are momente remarcabile. Dar are şi momente cînd figurile centrale, polarizatoare de tensiune dramatică, sînt „ascunse" publicului. Mi-ar fi imposibil aici, într-o scrisoare, să enumăr momentele nefericite ale punerii tale în scenă. Totuşi, caută să observi de cîte ori părintele Coronil, de pildă, e lipsit de autoritatea pe care ar trebui s-o demonstreze. Nu e vina actorului. Nu. În schimb, el nu „ocupă" în scenă locul cuvenit.

Altceva: Montserrat aruncat în dreapta decorului, timp atît de îndelungat, „dezechilibrează" compoziţia. El e matca întregii drame. Ţinta asupra căreia se îndreaptă toate tunurile. Geometric vorbind, stă în centru. Eu cred că, plasîndu-le în centrul real al spaţiului scenic, emoţiile sale s-ar transmite mai limpede şi mai convingător. Montserrat e „încercuit" de ostateci. Acest cerc psihologic trebuie să fie reprodus, respectat, „reprezentat" într-o mişcare de balet.

Vorbesc prea mult, ştiu bine. Dar noi, cei atinşi de morbul teatrului, nu sîntem în stare să discutăm puţin, cînd e vorba de această boală. Mă străduiesc să termin, dar aş vrea să mai spun două cuvinte despre

Tipuri

Te rog să transmiţi interpreţilor sincerele mele felicitări.

Ionescu-Gion a fost un Izquierdo bun. Inteligent şi minuţios.

Iurie Darie — optimă figură fizică — a făcut tot ce i-a permis tinereţea.

Tudorel Popa a fost un iezuit pe care mi-ar plăcea să-l distribui în *Montserrat*-ul regizat de mine.

Corina Constantinescu, pe care aş fi preferat-o mai neputincioasă, mai docilă, mai înspăimîntată, s-a dovedit fidelă tipului imaginat de tine.

Aurelia Vasilescu, în tînăra Indios, foarte bine. Într-adevăr, foarte bine. Vesmintele i-au fost, poate, prea bogate...

Miron Netea în Indios; Dinu Ianculescu, în Negustor; Ludovic Antal, în Actor — mulţumitori.

Ion Mîinea, Arcadie Donos şi Radu Dunăreanu, Ofiţerii, au făcut ceea ce era necesar. Nu cred să se poată realiza mult mai mult din aceste roluri ingrate.

În sfîrşit, Nicolae Tomazoglu, Olarul. De ce pălăria aceea a lui din primul act, care-i ascunde faţa? Şi de ce tipul acela de semidement? Ţi-a fost în intenţie să-i împrumuţi o anumită notă comică? Iartă-mă, Neleanu, dar eu nu văd nimic comic în figura acestui egoist mizerabil. Nicolae Tomazoglu are putința să facă un Olar cerut de piesă : umil, dar bărbat ; timid, dar impetuos.

O altă întrebare : de ce dragostea „născocită“ dintre cei doi Indioși tineri ? Nu există în text și nici nu trebuie să existe. Demonetizează personajele.

Eu așa văd lucrurile : prin cei doi tineri Indioși, Roblès își exprimă toată încrederea în popor. Observă contrastul : un negustor omenește murdar, capabil, în ultimă instanță, să-și ofere soția în schimbul vieții ; un actor care plînge de spaimă, izbutind însă să-și așeze vanitatea deasupra propriei frici ; o biată mamă care nu se gîndește decît la soarta copiilor ei ; un olar care ascultă plînsul oamenilor pentru a-l imita cu ulcioarele lui. Toți sînt străini de cauza poporului. Toți îl asaltează pe Montserrat ca să-l trădeze pe Bolivar. Elena, tînăra Indios, nu plînge și nu se teme. Însuși Montserrat e acela care observă, uimit :

— Numai ea n-a spus nimic !

Ricardo, Indiosul, șovăie. Cere încredințarea că sacrificiul lui are un rost. Dar după ce s-a convins, acceptă moartea.

Sînt cele două figuri nobile, pozitive, integre în toată piesa. Mai importante — din punctul meu de vedere — decît însuși Montserrat.

Puși în situația de îndrăgostiți, ei se diminuează. Pentru că par să găsească, unul în celălalt, un sprijin pe care ceilalți nu-l au. Jertfa, eroismul lor, pare să se nască, astfel, din exemplul reciproc. Și nu e așa.

Pe urmă, Indiosul cade vertical, cînd Izquierdo, în josnicia lui, se aruncă asupra sărmanei fecioare, iar aceasta trebuie să se apere singură, pentru că iubitul se mulțumește să-și muște pumnul, foarte prudent...

Dragostea aceasta, dragul meu Neleanu, nu duce la căsnicie trainică. Fii sigur. Eu, ăstora doi, nu le-aș fi naș.

Și acum să ajungem la concluzii, dacă se pot numi,

Concluzii

Din toate acestea, mi se pare, și din ezitarea între melodramă și dramă psihologică, a rezultat un climat mai puțin intens decît cel cerut de text.

Am auzit vorbindu-se mult despre frica de moarte ; dar eu n-am simțit în ostateci această frică. Cel puțin, nu în măsura pe care aș fi simțit-o în locul lor, constrîns fiind să mor, fără doar și poate.

Dar, toate astea nu au mare importanță. Publicul a aplaudat fiindcă i-a plăcut. Și dacă publicului i-a plăcut, poate că datoria ta a fost împlinită...

Ceea ce gîndesc eu sau criticii interesează mai puțin... Și dacă m-am străduit să-ți adresez această lungă scrisoare, dacă ți-am furat din timp pentru a o citi pînă la capăt, a fost numai din intenția de a-ți spune ce nu ți-am spus a doua zi după avanpremieră ; am vrut să-mi expun părerea mea sinceră și în mod deschis. Sinceră, francă și deschisă, așa cum cerea simpatia ce mi-ai inspirat.

Nădăjduind să te văd în sala unui teatru din Rio, asistînd la un spectacol al meu, pentru a-ți asculta apoi părerea și pentru a învăța multe lucruri de la tine, te îmbrățișez și-ți fac sincere urări de fericire.

De la prietenul,
Mario BRASINI

AL. MIRODAN

O măsură binevenită

Ordinul 253 — trei pagini şi jumătate trase la şapirograf şi trimise prin poştă tuturor teatrelor din ţară — reprezintă unul dintre cele mai însemnate documente, nu exagerăm, din istoria teatrului romînesc.

De vreo sută de ani şi mai bine se poartă o neîncetată şi chinuită luptă între conştiinţele ce vor o strălucită dramaturgie originală pe scenele ţării şi extaziaţii a tot ce vine, fără discernămînt, din alte locuri, sclavii gustului dubios al publicului dubios, inerţiei culturale şi prejudecăţii lucrative (piesele originale nu aduc „bani").

De vreo sută de ani şi mai bine, opinia publică asistă — periodic — la asemenea fenomene maladive ca numărul ridicol de reprezentaţii ale *Scrisorii pierdute* în timpul vieţii lui Caragiale, sau ca ţinerea în sertar a celor mai bune piese de Camil Petrescu *(Jocul ielelor, Danton* ş. a.), sau ca transformarea unor autori de talent în „localizatori".

De vreo sută de ani sau o mie, pretutindeni unde trăiesc scriitori de teatru, se formulează revendicări pentru cinstirea creaţiei naţionale. S-a citat, la consfătuirea recentă a oamenilor de teatru, exemplul dramaturgilor italieni ; împotrivindu-se invaziei de import, ei au izbutit să pună statul în situaţia de a adopta măsuri serioase de sprijinire a literaturii teatrale italiene pe scenele subvenţionate. Într-un număr din ianuarie a. c. al revistei pariziene „Arts", aflăm că, din iniţiativa cîtorva pasionaţi ai teatrului, ziua de „relache" a teatrului condus de Vera Korène va fi consacrată tinerilor dramaturgi, că directoarea citeşte zilnic, întru descoperirea talentelor, cîte două piese în manuscris şi că la această frumoasă întreprindere colaborează „Clubul manuscriselor", o asociaţie pentru sprijinirea începătorilor. Ceea ce în alte locuri şi împrejurări se poate înfăptui, în cel mai bun caz doar parţial, cu atît mai mult e cu putinţă acolo unde statul conduce direct şi consecvent mişcarea culturală.

„Avînd în vedere — spune ordinul — lipsurile ideologice şi artistice semnalate în ultima vreme în repertoriul teatrelor dramatice, în care au pătruns unele lucrări mediocre, de valoare educativă îndoielnică, precum şi pentru a înlătura unele deficienţe organizatorice existente se stabilesc următoarele ...teatrele au obligaţia să deschidă stagiunea cel mai tîrziu la 15 septembrie, cu o premieră a unei piese romîneşti, de preferinţă a unui autor contemporan... Ţinînd seama de importanţa dramaturgiei originale în opera de educare a poporului, repertoriul fiecărui teatru sau secţie va cuprinde în mod obligatoriu cel puţin două piese originale de autori contemporani pe stagiune (în cazul teatrelor cu două sau mai multe scene, numărul acestor piese va fi de cel puţin trei)"...

Este întemeiată această măsură ? Da — deoarece în adevăr au pătruns în repertoriul teatrelor „lucrări mediocre, de valoare educativă îndoielnică". Să nu mai pomenim de *Fetele rătăcite* şi de alţi directori de teatru... Să pomenim însă de Teatrul C.F.R. Giuleşti care, ţinînd seama că deserveşte un cartier muncitoresc, cu tradiţie revoluţionară, a socotit de cuviinţă să nu reprezinte, de la începutul stagiunii 56—57 şi pînă la ora de faţă, nici o piesă romînească — *dar absolut nici una* — inspirată din actualitate. Să pomenim de Teatrul de Stat din Reşiţa al cărui repertoriu adus la cunoştinţa consfătuirii oamenilor de teatru a stîrnit surîsul unanim şi amărui.[1] Să pomenim despre „modele“ care ne bîntuie cronic, despre scînteietorul Wilde, de pildă, care „se poartă“ insistent, aşa cum se poartă reverul lat la haină, despre acei directori care se „pamau“ după Filippo, introducîndu-i fantomele în repertoriu, cu toate că nu auziseră pînă atunci mai nimic despre cunoscutul autor, şi nici nu-i citiseră piesa măcar, despre consiliile care, tulburate de enormul repertoriu clasic, nu ştiu să aleagă operele esenţiale, despre direcţiile care ignorînd, nu numai din vina lor, creaţiile universale contemporane, joacă pe primul venit, aruncat, sub formă de traducere, pe masa secretarului literar, de către unul sau altul, în sfîrşit — garantez autenticitatea faptului — despre asemenea directori care scot din repetiţie o piesă romînească de actualitate, după ce se învestiseră bani grei în decoruri şi costume, înlocuind-o cu alta, străină, pentru că respectiva „va aduce, tovarăşe, încasări“.

„Avînd în vedere rolul important care revine secretariatelor literare ale teatrelor în elaborarea repertoriului şi sprijinirea creaţiei dramatice originale, se recomandă[2] teatrelor să ia măsuri de întărire a secretariatelor literare, alegînd în aceste posturi oameni de calificare corespunzătoare.“

Este necesară această măsură? Este, neîndoios, deoarece cu toată părerea de rău, trebuie să constatăm că unii secretari nu prea sînt literari, că informaţia şi gustul lor artistic s-ar mai putea discuta, şi că pe alocuri, se mai dobîndesc încă... uneori... într-o oarecare măsură... cum să zicem... unele „avantaje“. La timpul său, Lessing era „dramaturgul“ (consilierul literar, adică) al teatrului din Hamburg. La noi, autori de seamă au îndeplinit această funcţie de cultură. Nu pretindem clasici în viaţă la secretariatele literare, totuşi...

„Se recomandă tuturor teatrelor de a monta în fiecare stagiune un spectacol pentru copii, care să fie programat în matinee speciale“. Este înţeleaptă măsura? Să întrebăm copiii.

Ordinul conţine o indicaţie — putea fi mai precisă — menită a pune oarecare orînduială în domeniul traducerilor.

Dar această măsură este necesară? Pare că este, dacă ţii seama de stupoarea cu care priveşti afişele alăturînd clasici prea cunoscuţi cu traducători prea puţin cunoscuţi, abundenţa în iscălituri a cîtorva trustmeni literari şi de aici, inevitabil, rara, meteorica apariţie pe afişe a multor scriitori de talent şi cultură.

Ordinul 253, cuprinzînd şi alte indicaţii importante (de pildă recomandarea de a se propune piesele originale în zilele cu cea mai mare afluenţă de public ş. a.), precizează foarte clar că „nerespectarea prevederilor prezentului ordin se consideră ca abatere de la disciplina de stat şi se sancţionează“.

Nădăjduim că aşa va fi, şi că Departamentul Culturii, sfaturile populare, opinia publică vor acţiona cu dorita fermitate întru lămurirea tuturor acelora care nu se pot abţine să împiedice creaţia romînească de astăzi, sau să cedeze, din spaimă, în faţa presiunilor „mondene“ ori de altă natură.

Nădăjduim de asemenea că aplicarea acestui ordin nu va îngădui (pericolul există) non-talentelor, demagogilor cinici, făcătorilor de piese proaste dar „pe teme de actualitate“ să ridice capul, şantajînd teatrele exigente, erijîndu-se în martiri politici sau bătîndu-se în piept la şedinţe pentru „ţărişoara mea“, a cărei capitală este, pentru ei, „Fondul literar“. Nu avem nevoie de piese ieftine pe teme scumpe.

Să salutăm apariţia ordinului 253 şi să veghem la înfăptuirea lui, în literă şi spirit.

---

[1] In ultimul moment aflăm că s-a inclus în repertoriul teatrului metalurgist, „Cidul“ de Corneille. In sfîrşit!...

[2] In legătură cu aceste „recomandări“, care apar de mai multe ori, am avea o întrebare: sau ordinul ordonă sau dacă recomandă numai, atunci de acord, dar să ştim şi noi...

DISCUȚII

...despre dogmatism în critica dramatică

Dogmatofobie sau snobism intelectual?

Îl deschid pe Pascal și citesc : „Nul ne se dit cartésien que ceux qui ne le sont pas“ și încerc sentimentul că, astăzi, în romînește, observația gînditorului francez ar trebui să sune cam așa : Nici unul dintre cei care afișează ostentativ antidogmatismul nu e, în realitate, decît contrariul a ceea ce vrea să pară a fi. Căci, din păcate, antidogmatismul în materie de critică literară și dramatică a devenit, de la o vreme, o nouă manieră de a face snobism intelectual și nimic mai mult. Tipărindu-ți o carte de vizită cu specificarea : critic literar sau dramatic antidogmatic, pari mai interesant, chiar dacă gîndirea liberă, creatoare, spiritul critic au încetat de mult să te caracterizeze. Apoi, în numele antidogmatismului, poți manifesta uneori chiar mai ușor o obstinație și o intoleranță de natură dogmatică. Iată, în „Gazeta literară“, cineva semnează niște note oarecare, anoste, Dogmatofob, sau cu inițialele D. F. Semnătura, pretențioasă ca atare, nu-l obligă însă pe respectivul dogmatofog la nimic și nici măcar nu-l împiedică să-l implore, ca un „tocilar“ autentic, pe George Munteanu, să-i mai ofere cîteva lecții despre modernism. Caragiale ar fi zis : curat antidogmatism !

Un antidogmatism de acest soi practică și B. Elvin, cînd e vorba de Mihail Sebastian. Să recapitulăm unele date, fiindcă, spre deosebire de antidogmaticii înregistrați oficial ca atare în coloanele publicațiilor noastre, noi nu aruncăm calificative infamante în dreapta și în stînga, ci preferăm să lăsăm faptele să vorbească ele însele. Sînt doar foarte elocvente. Așadar, după ce B. Elvin a scris un studiu despre Mihail Sebastian, S. Damian a încercat într-un articol să conteste justețea unora dintre opiniile criticului. Contestînd, S. Damian schița o demonstrație, care, poate, nu era dusă pînă la capăt, care avea, poate, unele fisuri. Dar nu asta e esențial. Esențial e că S. Damian se străduia să impună *rațional* o opinie. Dacă pe B. Elvin demonstrația nu l-a convins, firesc ar fi fost să-și apere poziția tot cu argumente *raționale*. B. Elvin, un antidogmatic convins, a preferat însă să tacă pînă la apariția studiului lui Vicu Mîndra, pentru ca apoi, citînd copios numai opiniile, dar nu și argumentele acestuia, să se acopere cu autoritatea lui și să-l califice drept... dogmatic pe S. Damian.

Asta nu-l împiedică pe H. Zalis ca, în intervenția sa la discuția despre dogmatism în critica dramatică, să-l aplaude ca antidogmatic pe Elvin și să se mire că S. Damian a putut cădea — vai ! — în plasa dogmatismului. Dacă cineva se acoperea cu un citat dintr-un mare gînditor marxist, atunci — nu încape îndoială ! — ar fi fost considerat dogmatic ; dar dacă se acoperă cu autoritatea lui Vicu Mîndra, e, desigur, antidogmatic. Logic, nu ? De unde s-ar putea deduce că Vicu Mîndra — fără voia sa — a devenit o autoritate mai mare decît un clasic marxist-leninist, deși — precum se știe — autoritatea clasicilor marxismului ni s-a impus pe cale rațională, nu mistică, așa cum dorește Elvin să ne impună autoritatea lui Mîndra.

Totuşi — oricît ar părea de ciudat —, la rîndul lui, Vicu Mîndra, deşi autoritate, simte el însuşi uneori nevoia să recurgă la alte autorităţi, de astă dată de peste hotare. De exemplu, atunci cînd polemizează cu Radu Popescu, tot în legătură cu valoarea unor piese ale lui Sebastian, cronicarul dramatic al „Gazetei literare" nu găseşte un argument mai tare pentru a-şi convinge adversarul de falsitatea opiniilor pe care le susţine, decît acela că piesa respectivă se joacă şi într-o altă ţară socialistă.

Argumentul acesta se pare suficient. Să fim oare, de aceea, dogmatici ? Te pomeneşti !

Parcă H. Zalis, în sus-amintita lui intervenţie, nu l-a calificat astfel pe Radu Popescu, numai fiind că acesta a cutezat — bietul de el ! — să susţină că Victor Ion Popa ar fi creat o piesă mai puternică, mai densă decît *Take, Ianke şi Cadîr,* dacă ar fi avut o concepţie mai largă, mai cuprinzătoare, despre viaţă ?

Cînd vorbim despre *Faust,* putem vorbi despre filozofia lui Goethe ; cînd vorbim despre un scriitor romîn dintre cele două războaie, nu se mai cuvine să vorbim despre concepţia scriitorului, fiindcă, de astă dată, judecînd după aprecierile antidogmaticilor noştri, între concepţie şi operă n-ar mai exista nici un fel de raport. Orice rezervă, oricît de timidă ar fi ea, la adresa unui astfel de scriitor e o impietate dogmatică şi trebuie sancţionată, ca atare, rapid şi necruţător. Căci dogmatofobii noştri — ca şi cartezienii lui Pascal — nu prea duc casă bună cu spiritul critic şi lasă impresia că, după ei, moştenirea literară şi dramatică ar trebui îmbrăţişată fără nici un fel de discernămînt, tale-quale.

Tare mă tem că acest soi de antidogmatism începe să se încetăţenească şi în aprecierea lucrărilor dramatice ale scriitorilor actuali ; că, de la o vreme, ne arătăm — tot în numele antidogmatismului — dispuşi să trecem cu vederea erorile de concepţie ale unor contemporani mai apropiaţi decît Victor Ion Popa şi pe care-i întîlnim la Uniunea Scriitorilor, în foaierele teatrelor, în redacţii sau la cafenea. Altfel, cum s-ar lămuri faptul că unii dintre cronicarii dramatici permanenţi ai publicaţiilor noastre n-au pomenit nimic despre greşelile ideologice evidente din piesa *Hanul de la răscruce* de Horia Lovinescu ?

Nu e mai puţin adevărat însă că acest soi de dogmatism estetizant coexistă, în publicaţiile noastre, cu cel conţinutist, sociologist. Radu Popescu, bunăoară, vorbind despre *Reţeta fericirii,* n-a făcut decît să-i elogieze conţinutul de idei, ca şi cum numai cu idei valoroase se poate crea automat o piesă bună, cînd o experienţă atît de dureroasă ne-a răsdovedit că atîtea idei preţioase au fost compromise de meşteşugarii literari[1].

De îndată ce fenomenul artistic nu e considerat în toată complexitatea lui, ci numai dintr-un singur unghi, alunecăm, vrînd-nevrînd, în dogmatism. Căci, unilateralitatea, simplificarea sînt leagănul dogmatismului. Condiţiile care-i favorizează naşterea ţin de înclinaţia de a merge pe linia celei mai uşoare rezistenţe, de a evita dificultăţile. Parcă Vicu Mîndra, critic inteligent şi perspicace, nu putea găsi un argument valabil pentru a demonstra valoarea pieselor lui Sebastian ? Sau, Elvin trebuia neapărat să recurgă la autoritatea confratelui său ? Se poate spune oare că Radu Popescu nu ştie să analizeze cu fineţe valoarea artistică a unei lucrări dramatice ?

Cum ne arată chiar aceste exemple, ar trebui să fim mult mai circumspecţi atunci cînd aruncăm un calificativ dispreţuitor, atunci cînd deschidem procese în care acuzaţii sînt învinuiţi de dogmatism. Fiindcă, acuzaţii au dreptul de a se apăra, iar Vicu Mîndra ar putea demonstra strălucit, prin articolul despre stilul Teatrului Naţional, de pildă, completa lui inocenţă. Şi ceilalţi acuzaţi au destule piese favorabile lor la dosar. De unde, atunci, suficienţa catedratică, uşurinţa cu care H. Zalis lipeşte astfel de etichete, care discreditează un om şi o activitate ? Spiritul critic presupune, în primul rînd, judecată rece, obiectivitate. Tonul sentențios denotă, adesea, dimpotrivă, lipsa acestei facultăți și a culturii. Ce dovadă mai grăitoare decît modul în care Magdalena Focșa înțelege să-și exercite profesia de cronicar dramatic în „Informația Bucureștiului" ? Ea lansează sentințe grave cu o candoare într-adevăr adorabilă, dar sentințele ei trădează un spirit prea puțin simplu și o prețiozitate supărătoare.

---

[1] In paranteză fie spus, chiar şi în această privinţă, autorul cronicii s-a arătat mai entuziasmat decît era firesc, atribuind piesei lui Baranga semnificaţii pe care, după părerea mea, nu le conţine.

E firesc ca erorile să fie dezvăluite. Dar aceasta nu implică neapărat insulta, atitudinea impertinentă. Lupta de opinii nu poate fi confundată cu cearta între precupețe. Schimbul rodnic de păreri presupune în primul rînd respectul adevărului și principii ferme apărate cu argumente convingătoare, pentru promovarea adevărului și a ideilor sănătoase, pe care, sîntem convinși, le apără toți preopinenții angajați.

Combătînd manifestările de dogmatism, să ne eliberăm de snobismul dogmatofobiei. Căci, altminteri, devenim dogmatici „à rebours" sau, în cel mai bun caz, pendulăm între diverse sisteme ca măgarul lui Buridan din poveste.

Eugen LUCA

Colocviu provincial

„Nasc şi în provincie repertorii“..., s-ar putea spune, parafrazîndu-l pe bătrînul cronicar care străjuieşte în bronz, Teatrul Naţional din Iaşi. Cîteva teatre din provincie aveau să ne destăinuiască punctele lor de vedere cu privire la repertoriu... Depărtarea de Bucureşti aduce dezavantaje, dar şi „avantaje“ despre care vom vorbi mai jos.

Dar, mai bine să adunăm din nou în jurul aceleiaşi mese imaginare, la un colocviu, pe cei şase directori: Eugen Jeleapov (Cluj), Traian Ghiţescu (Iaşi), Aurel Cerbu (Bîrlad), I. Coman (Bacău), Victoria Dinu (Brăila) şi Ion Bologa (Galaţi).

*

— La Iaşi, noi am prezentat în premieră pe ţară o piesă originală: *Horia* de M. Davidoglu. Spectatorii bucureşteni poate îşi mai amintesc de micul nostru turneu. Considerăm un succes felul în care *Nota zero la purtare* a căpătat viaţă pe scena ieşană (succesul de public poate fi un argument); am jucat două piese din dramaturgia poloneză: *Onomastica domnului director* şi *Moralitatea doamnei Dulska;* din dramaturgia noastră veche am prezentat *Baba Hîrca* şi acum, recent, am avut „curajul“ să prezentăm din nou, în premieră pe ţară, comedia *Pălăria verde* de P. Stănescu. Reflectăm însă asupra faptului că repertoriul nostru a abundat în comedii puţin cam uşoare. Ni s-a reproşat că am deplasat puţin linia academică a teatrului nostru... Pare să fie un adevăr şi aceasta ne-a dat de gîndit mai ales în perspectivă.

— Am avut la Cluj mulţumirea ca împreună cu tot colectivul să fi participat la succesul unei noi piese romîneşti: *Nopţile tăcerii* de Teofil Buşecan. Piesa a fost lucrată cu autorul, în decursul a mai multe luni, şi publicul clujean a primit-o cu dragoste... Pe linia acestei „tradiţii“ de a prezenta premiere pe ţară, Teatrul Naţional din Cluj va monta în această stagiune: *Vacanţa fratelui mai mic* de Gunars Priede, o piesă care pune probleme ale educaţiei tineretului, şi *Maria Stuart* de Schiller. Ultima premieră a acestei stagiuni va fi *Ziariştii* de Al. Mirodan.

— La Bîrlad, am reuşit să ne facem un public foarte credincios care nu ne lasă niciodată sălile goale. Deşi teatrul e încă tînăr, el şi-a cimentat legăturile cu spectatorii. Dintre premiere trebuie să pomenesc şi eu: *Tartuffe, Take, Ianke şi Cadîr, Maşenka,* un spectacol de estradă pe teme locale... Publicul ne cere în mod special comedii sau piese de montare şi costum. Trebuie să facem prin repertoriu şi o muncă de educaţie artistică.

— Teatrul nostru din Bacău are acum un fel de „filială“ — Piatra Neamţ — unde prezentăm spectacole săptămînal. Aceasta cere un efort suplimentar din partea colectivului, dar ne oferă şi satisfacţii suplimentare. Amintesc dintre premierele noastre mai recente:

Ziariştii, Marele bijutier şi *Bunbury;* la ultima aş vrea să subliniez în mod special concepţia regizorală (Val. Mugur) şi jocul interpreţilor. Studiem foarte multe piese, uneori autorii din Bucureşti ni le trimit direct... Alcătuirea repertoriului ne obligă să fim tot timpul cu ochii la compoziţia colectivului.

— Succesul nostru cel mai mare de spectatori la Brăila îl avem cu piesa-feerie de Victor Eftimiu, *Înşir'te mărgărite*, care a urmat după *Georges Dandin, Paharul cu apă, Tinereţea părinţilor* şi un spectacol coupé Alecsandri-Caragiale.

— Despre *Preludiu*, jucat de colectivul nostru gălăţean, s-a vorbit în presă şi destul de elogios pentru noi. Colectivul compus în mare parte din tineri a mai jucat: *Într-un ceas bun, Gaiţele, Nota zero la purtare* şi, recent, *D-ale Carnavalului*. Într-un fel, la început, teatrul nostru a fost conceput ca un teatru experimental de tineret. Nu am avut la îndemînă repertoriul necesar, aşa că a trebuit să părăsim această idee, rămînînd însă cu un accentuat specific de tineret în distribuţii.

Tovarăşi directori, ce proiecte aveţi?

— V-am spus că ni s-a reproşat că noi, la Iaşi, am prezentat prea multe comedii „uşoare", îndeosebi ultima, *Pălăria verde*, a cărei reprezentare e într-un fel un rezultat direct al muncii noastre cu autorul, începător în meşteşugul dramaturgiei — Petre Stănescu. Vom juca apoi *Şcoala bîrfelilor* de Sheridan, *Ruy Blas* de Hugo... Da, şi piese originale avem... Am lucrat mult la o piesă originală de Ion Istrati, inspirată din viaţa unei gospodării colective; a întîrziat cam mult rezolvarea acesteia şi trebuie să spun că au existat unele litigii cu serviciul de repertorii; de curînd am citit şi ne şi gîndim la reprezentarea unei noi dramatizări în versuri a lui George Vasilescu după Creangă, *Poveste din pădure* (Capra cu trei iezi). La capitolul „întîrzieri" trebuie să spun că aşteptăm cam de mult şi rezolvarea basmului *Ivan Turbincă* de Sandu Teleajen şi Val. Mugur, ca să nu mai vorbesc de *Cazul elevului Daneş* de N. Ţaţomir şi N. Barbu (inspirată din viaţa elevilor unei şcoli medii). Am dori deci din toată inima ca rezolvarea unor piese la Minister să se facă mai operativ. În schimb, consiliul nostru artistic funcţionează bine. Şedinţele se ţin regulat, adeseori au loc dezbateri vii, creatoare, la care, „universitarii" (profesorii facultăţii de filologie — *n. n.)* N. I. Popa, Al. Dima, C. Ciopraga, Val. Stoleru, scriitorii Ion Istrati, George Vasilescu, Sandu Teleajen ne sînt de un real sprijin.

— La Cluj, în spiritul dezbaterilor de la conferinţa directorilor de teatre, ne străduim să asigurăm Teatrului Naţional un repertoriu major, o înaltă ţinută artistică. O atenţie specială o acordăm dramaturgiei originale. Sperăm să oferim publicului clujean în toamnă o nouă dramă istorică valoroasă *Horia* de I. D. Muşat, o piesă de Eugen Naum: *Sfîrşitul nopţii* şi o piesă originală pentru copii.

— La Bacău, piesele originale pe care le-am prezentat au avut succes: *La ora 6* s-a jucat de 40 de ori şi aceasta ne-a dat curaj şi încredere. Anul acesta, teatrul din Bacău va avea un „bilanţ" de trei piese originale: *Ziariştii*, comedia *De luni pînă marţi* de Nicuşor Constantinescu şi George Voinescu, noua piesă *Arborele genealogic* de Lucia Demetrius şi... o premieră la teatrul de păpuşi, piesa unui autor local, Matei Rabinovici. Vreau să specific că noi jucăm aceste piese din proprie iniţiativă şi cu multă dragoste. Ne sosesc numeroase piese de la Minister şi lectura, alegerea lor constituie una din activităţile noastre de căpetenie. Ne-am oprit la *Omul cu mîrţoaga* şi *Mormolocul* de V. Niţulescu şi C. Sincu.

— Profilul teatrului nostru din Bîrlad ne-a făcut să ne gîndim la o piesă originală din viaţa satelor. Vom juca *Nopţile tăcerii* de Teofil Buşecan, cu care vom face deplasări în raioanele agricole. Vom pregăti *Viforul* lui Delavrancea, *Revizorul* de Gogol, *Micuţa Dorrit* de Dickens, un spectacol Ostrovski... Sîntem într-un oraş lipsit de o mai veche tradiţie teatrală. Trebuie să facem cunoscute, pe măsura puterilor colectivului nostru, cele mai semnificative lucrări dramatice din repertoriul naţional şi universal. Avem un consiliu artistic activ, dar simţim atît de des lipsa unor cronici dramatice temeinice, competente... Nu uitaţi, sîntem un teatru tînăr şi căutăm, căutăm...

— La Brăila, repetăm acum *Trei generaţii* de Lucia Demetrius. Am discutat cu autorul şi am lucrat pentru desăvîrşirea unei noi piese originale : *Cumpăna apelor* de Dinu Bondi. Tematica piesei abordează transformarea mentalităţii unor intelectuali de tip vechi în contact cu realitatea zilelor noastre. Plănuim să deschidem stagiunea de toamnă cu *Vlaicu Vodă*. Piesele istorice se bucură de o deosebită preţuire în oraşul nostru. Publicul brăilean cu o veche tradiţie teatrală se dovedeşte a fi ades un critic drept şi sever.

— Noi, la Galaţi, repetăm *Hanul de la răscruce* de Horia Lovinescu, studiem o nouă piesă a Anei Novac şi proiectăm pentru stagiunea de toamnă *Tragedia optimistă*. Pe linia preocupărilor pentru dramaturgia originală am citit o piesă deosebit de interesantă a unui autor gălăţean, Păun, inspirată din marea răscoală de la 1907. Sperăm să-l ajutăm să o ducă la bun sfîrşit...

Cinci teatre diferite, aşezate la mari distanţe dar cu probleme destul de asemănătoare !

Spre deosebire de Capitală, aici la teatrele din provincie, repertoriul e strîns legat de compoziţia ansamblului, de obicei puţin numeros în forţe artistice.

Există ades şi bune intenţii gîtuite de „condiţiile locale“. Există şi secretari literari care duc o bogată muncă creatoare (Iaşi, Cluj), există şi consilii artistice harnice şi competente, dar orientarea generală e încă deficitară. Ceea ce ar caracteriza repertoriul mai multor teatre din provincie puse la un loc ar fi o formă mozaicală, în care greu poţi desluşi o unitate organică de concepţie şi realizare. Uneori „îndrăznelile“ nu se dovedesc a fi prea fericit inspirate (calitatea slabă a spectacolului Pălăria verde *la Iaşi e o dovadă), trădînd concesii din care teatrul nu a avut decît de pierdut.*

Inclinaţia pe care o au cei mai mulţi directori de a ne vorbi mai întîi despre realizarea planului lor de casă (Brăila, Bacău) trădează oricum şi strădania de a-şi asigura spectacole „de public“. Nimeni nu poate lua în nume de rău aceasta, afară de... autorii dramatici respinşi uneori din alcătuirea repertoriului şi în numele acestui puternic argument.

Există, uneori, prin forţa lucrurilor, şi o tendinţă eclectică în alcătuirea unui repertoriu provincial. Trebuie împlinite atîtea goluri, sarcini de prezentare a unor piese clasice, îmbinate cu aceea de a face cunoscută dramaturgia originală. Repertoriul se alcătuieşte treptat, prin adăugiri şi suprapuneri lipsite de o direcţie precisă. Mai există tendinţa de supraapreciere a forţelor proprii, ceea ce a dus la introducerea în repertoriu a unor lucrări dramatice a căror greutate depăşeşte cu mult posibilitatea colectivului respectiv. „Mimarea“ în alcătuirea repertoriului a avut şi ea neajunsurile ei. O aceeaşi piesă se joacă exasperant, pe multe scene simultan, uneori apropiate geografic... Cu greu poţi desluşi deci profilul unui asemenea teatru pentru a dezghioca ceea ce ar fi caracteristic repertoriului său. Deci, criterii destul de puţin „ştiinţifice“ în rezolvarea acestei probleme vitale... (O, şi cîte circumstanţe există !) *Rarele vizionări care pot orienta munca teatrelor, rarele vizite ale cronicarilor calificaţi (privire autocritică !), uneori insuficienta competenţă a organelor locale de resort. Există însă în aceste teatre o dragoste şi o pasiune pentru artă uimitoare, există intepreţi (mai ales mulţi, foarte mulţi tineri), care ar face succesul multor piese originale. Direcţia teatrelor a început să trimită în provincie un „caiet“ cuprinzînd subiectele şi recomandarea unor piese originale şi traduceri. Există pericolul ca unele teatre să se oprească la aceste recomandări.*

Nu, munca cu autorii se poate face din plin şi în teatrele din provincie. Trebuie să se facă ceva mai mult din ambele părţi : autori şi teatre. Ceea ce s-a făcut bun trebuie să fie un stimulent.

Dramaturgia originală nu se opreşte în Capitală, ea respiră în zeci de teatre. Să-i dăm acestei respiraţii amplitudinea marilor emoţii artistice.

Al. P.

VICTOR BUMBEŞTI

Gînduri despre Paul Gusty

Discret şi cumpănit din fire, fără reclamă de afiş şi împăunări de vedetă, Paul Gusty a fost vreme de peste o jumătate de veac păstrătorul credincios al unei tradiţii de artă şi căutătorul chibzuit al unor înnoiri neîntrerupte. Cariera lui de regizor se confundă cu istoria Teatrului nostru Naţional, începînd cu incertele dibuiri ale unui veac de improvizaţii, pînă la marile triumfuri de scenă, care au purtat dincolo de hotare faima binemeritată a spectacolului romînesc.

Ani de-a rîndul, meşteşugul lui Paul Gusty a rămas ascuns între culise, necunoscut marelui public. Privitorii încîntaţi trimiteau aplauze actorului favorit şi îl chemau să le mai surîdă o dată la rampă după ce murise în actul al cincilea, dar ignorau munca migăloasă a îndrumătorului anonim, neştiut şi nevăzut, fără de care nimic nu s-ar fi făcut.

Paul Gusty n-a cunoscut vîrsta de aur a regizorului celebru şi nu s-a bucurat de o recunoaştere publică decît spre sfîrşitul carierei. Anii cei mai mulţi ai vieţii sale s-au cheltuit fără glorie, iar începuturile i-au fost cu totul anevoioase. De altfel, omul acesta atît de socotit nu vorbea bucuros despre el însuşi şi despre meritele sale. Cartea lui de vizită era lucrul pe care îl îndeplinea cu minuţioasă grijă şi fără nici o laudă de sine. El nu şi-a dat niciodată poza la gazetă, n-a întocmit lista sutelor de piese pe care le-a pus în scenă, nu s-a destăinuit în interviuri de autoadmiraţie şi nici măcar nu s-a lăsat ispitit să-şi scrie memoriile, deşi ar fi avut ce să spună. A plecat dintre noi înfăşurat în aceeaşi cuviincioasă rezervă, aşa cum a trăit pînă la adînci bătrîneţi, aproape pustnic într-o lume de indiscreţii şi de vanităţi fără să se molipsească de vreunul din aceste cusururi, destul de frecvente în lumea actoricească. Astfel, o mare parte din biografia lui a rămas pînă la urmă aproape secretă. Cel care aşterne pe hîrtie aceste rînduri evocatoare, i-a stat alături ani de zile, l-a văzut lucrînd, i-a desluşit poveţele şi l-a auzit, mai rar, depănîndu-şi cu băgare de seamă amintirile, dar niciodată n-a reuşit să-i surprindă o mărturisire intimă sau un crîmpei de destăinuire sentimentală.

Ştiam că de timpuriu l-a cuprins patima pentru scenă, începînd prin a fi sufler, ca Mihail Eminescu şi I. L. Caragiale. Un sufler ca oricare altul, în care nimeni n-ar fi putut să bănuiască pe meşterul de teatru de mai tîrziu. Era înainte de 1880. Steaua lui *musiu* Millo apunea într-un trist asfinţit. Se risipise trupa unchiului Costache Caragiale. Dictatorul scenei romîneşti era Mihail Pascaly. Profesor la Conservator şi ofiţer al stării civile avea să fie Ştefan Vellescu, figură impunătoare de boier-actor, cu gesturi largi şi glas de Sparafucile.

Regizorul de profesie, cu puzderia lui de ajutoare: maşinişti, electricieni şi scenografi nu-şi făcuse încă apariţia, nici pe scenă, nici pe afiş. Treburile teatrului se îndeplineau pe apucate, după o rețetă patriarhală, pe care nimeni nu se gîndea s-o schimbe. Direcția de scenă, redusă la limita strictului necesar, revenea actorului care deținea în piesă rolul principal. El nu-și bătea capul prea mult cu alegerea decorurilor, fiindcă nici n-avea de unde alege, nici cu lumina reflectoarelor, fiindcă nu existau, nici cu jocul celorlalți interpreți, care se descurcau cum puteau, prinzînd ca lăutarii melodia după ureche. Așa a început teatrul romînesc, cu înfiripări grăbite și dibuiri sărace: tradiția s-a cristalizat de-a lungul generațiilor. Nimănui nu i-ar fi trecut prin minte, pe atunci, că pregătirea unui spectacol ar putea să fie încredințată cuiva care nu face parte el însuși din breasla actorilor. Un asemenea diletant n-avea de unde să cunoască meseria. Cum o să te învețe cismăria, unul care n-a fost cismar în viața lui?

Paul Gusty nu fusese niciodată actor. Nici bun, nici rău, nici potrivit. De nici un fel. Patima lui pentru teatru nu l-a îndemnat să-și descopere daruri care îi lipseau. Dîndu-și seama că n-are însușiri fizice pentru a înfrunta focurile rampei — nici obraz de Romeo, nici statură de Don Juan, nici gîtlej de Mefisto — decît să se piardă în roluri de figurație, ducînd pe tavă nobilului conte scrisoarea de adio a frumoasei marchize, el s-a retras după decoruri și sufite, năzuind să-și croiască în teatru un alt destin. A început prin a-și deprinde mîna copiind roluri după roluri pentru nevoile de repertoriu ale strașnicului Mihail Pascaly, directorul de trupă atît de darnic la ocări și atît de zgîrcit la laude.

Meseria de copist teatral, pe care tînărul Paul Gusty a îndeplinit-o cu rîvna lui de totdeauna, l-a ajutat să se familiarizeze cu repertoriul vremii, dibăcind tainele meșteșugului din fiecare replică pe care o scria pe curat, citeț și fără greșeală, în caietele cusute la cotor cu ață albă. După o îndelungată pîndă de dulău al memoriei în cușca suflerului, unde șoptea pentru urechea atentă a actorilor rolurile pe care, copiindu-le, le învățase pe dinafară, Paul Gusty a făcut un pas mai departe în cariera lui cu mers de melc, trecînd regizor de culise, ca ajutor al vechiului Gatineau, pe care mai tîrziu l-a înlocuit. Ani de zile, cu o răbdare de benedictin, fostul caligraf de roluri și sufler de mîna a doua a ținut inventarul recuzitei, a ridicat și a lăsat cortina, a păzit intrările în scenă și a avut grijă să schimbe la timp capsa pistolului, cu care trage Lesurques în actul al III-lea, din *Curierul din Lyon*.

Inteligent și conștiincios, simțindu-se pe scenă ca la el acasă și pricepîndu-se să iasă cu fața curată din cele mai încurcate situații, ucenicul Paul Gusty s-a făcut repede necesar, bun la toate, indispensabil. Dornic de a se instrui, a citit mult și fără alegere, piesele de mare circulație ale epocii, literatura dramatică universală și teatrul clasic, pe d'Ennery ca și pe Sofocle, pe Labiche ca și pe Racine, pe Alfieri ca și pe Lessing, (*Hamburgische Dramaturgie* în original, fiindcă știa nemțește), îmbrățișînd laolaltă în preocupările lui meșteșugărești tragedia elină și farsa bulevardieră, drama de salon și comedia de caracter, melodrama și opereta. Fără îndoială că în privința repertoriului, mai ales la începutul carierei sale, cînd nici nu i se cuvenea să aibă inițiative, Paul Gusty n-a fost un cutezător deschizător de drumuri și nici un pionier al teatrului de avangardă. El a fost preocupat mai mult de ideea popularizării teatrului, și de aceea pentru a atrage publicul a făcut multe concesii gustului mulțimii, căutînd să-i servească o artă amuzantă și agreabilă, care să-l obișnuiască cu scena, amînînd prezentarea capodoperelor literaturii universale după ce educația artistică a spectatorilor se va fi desăvîrșit. Valoarea literară a pieselor ce i se încredințau lăsa uneori de dorit, dar teatrul pe care îl făcea era totdeauna de bună calitate. Localizările sale, prelucrate după modelul comediei germane burgheze, ca *Manevrele de toamnă*, *Secretarul general*, *Cinematograful*, în total vreo 18, nu se ridicau peste nivelul unei oneste mediocrități, dar tipurile erau împămîntenite cu multă îndemînare și pe sub încurcăturile de *quiproquo*, care trebuiau să înveselească sala, se strecurau accente juste de satiră socială și erau ridiculizate, cu sarea cuvenită, moravurile lumii politice și figuri autentice din protipendada epocii.

Judecînd după atîta trecere de timp opera pe care a lăsat-o în urmă Paul Gusty, va trebui să ținem seamă de împrejurările schimbate și să evocăm ca în romanul lui Ion Marin

Sadoveanu, un sfîrşit de veac în Bucureşti. Viaţa artistică n-avea nici pe departe amploarea pe care i-o cunoaştem astăzi. Teatrul Naţional, unul singur, ocolit de boierimea saloanelor cu ciripiri franţuzeşti şi ignorat de burghezia bine hrănită, nu izbutea să desfunde mahalalele decît în zilele de repaos duminical, cînd anunţa pe afiş drame haiduceşti cu Iancu Jianu, feerii cu zmei şi cu zîne, ca *Sînziana şi Pepelea.* Cu toate concesiile făcute gustului public, o piesă de teatru nu se juca mai mult de patru-cinci ori, iar sala în mod obişnuit rămînea pe jumătate goală. Repertoriul era încropit la nimereală, din toate genurile şi din toate literaturile, un fel de talmeş-balmeş în care intrau şi rîs şi plîns, şi poezie şi proză, şi tirade sforăitoare şi piruete într-un picior, *Othello* şi *Tudorache Sucitu, Medeea* şi *Voievodul Ţiganilor,* într-un amestec fără socoteală de măşti şi de decoruri, din toate ţările şi din toate epocile, care se succedau într-un ritm vertiginos de la o seară la alta, dînd tuturor spectacolelor un caracter de superficialitate şi de improvizaţie. Bieţii actori treceau fără prea mult răgaz de studiu de la comedia bufă la tragedia cea mai crîncenă, fără să se mai ţină seamă de aptitudinile lor. În locul piesei care trebuia scoasă repede de pe afiş, se pregătea în grabă alta, iar răgazul între premiere nu era adeseori mai lung de o săptămînă. Se înţelege că în asemenea condiţiuni nu se puteau cheltui sume îndestulătoare pentru montarea unei piese, iar reprezentaţia ieşea, ca orice treabă făcută la repezeală, mereu cu aceiaşi actori şi, vai ! totdeauna cu aceleaşi decoruri, Sala de bal a Capuleţilor era odaia de culcare a reginei Elisabeta, iar pădurea în care se strîngeau tovarăşii lui Karl Moor slujea drept adăpost şi lui Răzvan : haiduci erau şi unul şi altul ! Avarul lui Molière era Sfredeluş din *Ocolul pămîntului,* iar don Carlos se angaja controlor la vagoanele de dormit... Vă închipuiţi ce fel de teatru se făcea în Bucureşti pe la sfîrşitul veacului trecut. Aşa a început Paul Gusty.

Paul Gusty (în 1912)

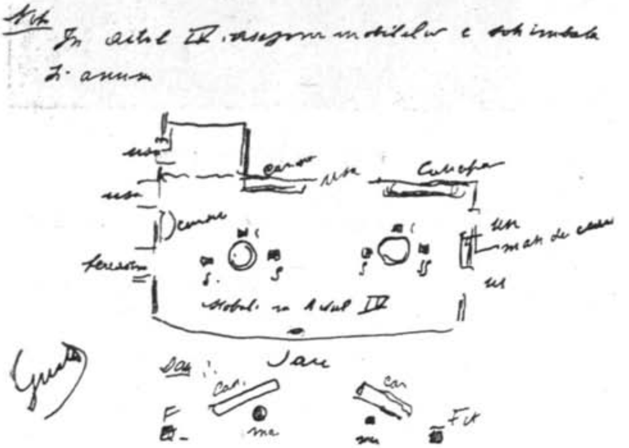
Toate acestea le cunoşteam din spusa altora şi din cîte văzusem eu însumi cu ochii tinereţii mele, ispitite de luminile rampei. Prima mea întîlnire cu meşteşugul lui Paul Gusty datează din anul 1911. Eram elev al Conservatorului de declamaţie în clasa maestrului Constantin Nottara. Paul Gusty trecuse de cincizeci de ani. Avea tîmplele cărunte, mustăţi stufoase de răzeş cu griji multe şi îşi lăsase un cioc vremelnic, la care în curînd a renunţat. Purta baston gros şi pălărie tare, cum nu mai are acum nimeni. Glasul îi era puţin răguşit şi vorbea în şoaptă, ca pe vremea cînd sufla replicile din cuşca de sub scenă. Avea o privire aspră şi îşi sublinia indicaţiile cu un gest hotărît ca şi cum ar fi rostit sentinţe definitive. M-a uimit, ţiu minte, cuviinţa aproape religioasă cu care-l înconjurau actorii.

Cu regularitatea unui ceasornic de precizie, Paul Gusty intra în sala de repetiţii în fiecare dimineaţă la ora 9. Se aşeza la masă cu caietul de regie dinainte şi nu îngăduia nimănui să mai intre după el. În clipa cînd pentru ceilalţi interpreţi abia începea încercarea de tălmăcire a textului şi de caracterizare a personajelor, Paul Gusty venea cu o viziune anticipată a întregului spectacol, de la decor pînă la cea mai subtilă intonaţie a replicii, urmînd o metodă precisă, care înlătura din capul locului orice improvizaţie şi nu lăsa nici o frîntură de silabă, nici o schiţare de gest, pe seama inspiraţiilor de moment.

Meşterului nu-i plăceau surprizele şi de aceea se străduia să fixeze în tipare definitive — *ne varietur* — formele pe care le modela cu toată grija în relieful fiecărei nuanţe.

El începea din bună vreme lucrarea sa pregătitoare în bibliotecă, acasă, printr-o citire atentă şi repetată a piesei, căutînd să descifreze, întîi de toate, sensul ei general, ideea esenţială, apoi să urmărească desfăşurarea acţiunii în liniile ei mari, pentru a pătrunde substanţa însăşi a operei dramatice, gîndul ei din adînc şi tendinţa pe care o ascunde, ca cercetătorul unui filon de aur în muşcătura stîncii. Căuta să fixeze cu închipuirea cadrul în care trebuia să se întruchipeze imaginea reală a vieţii, întrezărea decorul, cugeta proiectările de lumină şi mişca în minte grupurile de actori, ca un maestru de şah care vede cu ochii legaţi tabla cu 64 de pătrate, pe care îşi mută fără greş figurile. Trecea apoi mai departe la studiul amănunţit al fiecărui personaj în parte, determinîndu-i caracterul, pornirile sufleteşti, aspectul fizic, îmbrăcămintea, gesturile, atitudinea, felul de a vorbi, felul cum va intra în scenă, cum se va mişca şi pe unde va ieşi, aşa cum şeful de orchestră pentru a da viaţă unei simfonii, ştie cum trebuie să-şi execute partitura fiecare instrument. Această metodă analitică l-a condus pe Paul Gusty la întocmirea prodigioaselor sale caiete de regie, care nu erau altceva decît un comentar minuţios al textului, cuvînt cu cuvînt şi replică cu replică, precizînd cu o exactitate de topograf, pe planul scenei, locul pe care îl ocupă actorii, deplasarea lor de pe un plan pe altul, în sfîrşit, toate elementele înscenării, de la plantarea decorurilor pînă la creşterea şi descreşterea luminii, cu toate indicaţiile necesare pentru auxiliarii săi tehnici.

Arta scenică a lui Paul Gusty purcedea deopotrivă din intuiţia vieţii şi din fineţea puterii lui de observaţie. El n-a fost un doctrinar de abstracţii, un estet de catedră, ci un artist al experienţei, care şi-a însuşit măiestria lui în atelier, căutînd neîncetat să supună voinţei lui stăruitoare îndărătnicia materiei prime, trecînd orice intenţie creatoare prin proba de foc a analizei şi încercînd să tragă lecţii preţioase din fiecare greşeală săvîrşită cu bună credinţă. Paul Gusty a fost un meşter care a urmărit fără răgaz forme de exprimare tot mai aproape de adevăr şi nu s-a socotit niciodată atît de atotştiutor încît să-şi închipuie că nu mai are nimic de învăţat. Fiecare piesă pe care o punea în scenă reprezenta pentru el o problemă nouă, pentru a cărei dezlegare, dacă era nevoie, nu se sfia să recurgă la procedee noi şi la mijloace de realizare pe care el însuşi nu le mai folosise pînă atunci. Regizorii noştri de astăzi, dacă vor să se ferească de anchilozare, împrospătîndu-şi puterile ca miticul Anteu în atingere cu pămîntul, să ia pildă de la acest înţelept înaintaş al lor, care şi-a păstrat supleţea spiritului şi posibilităţile de adaptare pînă în pragul din urmă al vieţii sale, fără să cadă vreodată în pedanterie şi fără să lucreze, comod şi încrezut, după tipic.



Facsimil de plantaţie la spectacolul „Femeile noastre"

Munca regizorului se îndeplinea în sala de repetiţii cu atîta sîrguincioasă precizie, încît la ultimele două repetiţii generale, pe scenă, cu decoruri, costume şi lumină, nimic nu mai era de schimbat. O piesă care nu cerea un studiu mai adînc trebuia să fie pregătită în cel mult o lună de zile. Pentru operele mari ale repertoriului clasic îşi acorda şase săptămîni. (Şase *săptămîni,* nu şase luni.) Paul Gusty începea cu lectura piesei. Citea el însuşi sau primul-sufler, dacă avea destulă încredere în dicţiunea acestuia. Meşterul făcea apoi o prezentare a piesei pe plan literar, evocînd epoca, descriind mediul, subliniind scenele principale şi scoţînd în evidenţă ideea esenţială. Apoi trecea la caracterizarea personajelor şi la lămurirea conflictului dramatic, stăruind îndeosebi asupra desfăşurării acţiunii şi asupra momentelor culminante. Construcţia pe care o înfăţişa era închegată pînă la cel mai mic amănunt arhitectonic : precis, limpede, definitiv. Toate fuseseră îndelung chibzuite şi fixate la locul lor, fără şovăiri. Paul Gusty nu revenea niciodată asupra indicaţiilor sale şi nu se dezminţea în nici un fel. Vorbea simplu şi clar. Dădea toate explicaţiile cerute şi nu îngăduia să fie contrazis. „Ţi se poate întîmpla să greşeşti, spunea el, dar dacă ai văzut că ai pornit cu stîngul, schimbă pasul în timpul mersului, dar aşa ca să nu se bage de seamă". Regizorul trebuia să aibă totdeauna dreptate, altminteri lucrul lui îşi pierdea însăşi raţiunea de a fi. El folosea un limbaj limpede, pe înţelesul tuturor şi avea obiceiul să adauge că nu dă lecţii de psihologie, fiindcă aceasta îl sperie pe actor. Nu-i plăceau digresiunile cu pretenţii de erudiţie. Fugea de tonul doctoral. Folosea cele mai variate mijloace de persuasiune. El punea la îndemîna actorului toate elementele necesare pentru a-l face să-şi joace rolul cu succes. Afară de unul singur. Nu putea să-şi piardă vremea dîndu-i lecţii de dicţiune. Aceasta era treaba conservatorului. „Du-te la maestru să te înveţe cum să vorbeşti. Ascultă-l, ia aminte şi pe urmă să vii la mine". Maestrul, fireşte, era Constantin Nottara. Urmînd cu fidelitate întruparea spectacolului în expresii de viaţă reală, Paul Gusty, fără să dispreţuiască valorile decorative, fără să neglijeze elementul vizual, punea accentul de gravitate pe jocul actorului. Actorul, materialul viu al dramei, era preocuparea lui de căpetenie. Teatrul înfăţişează pasiuni şi sentimente omeneşti, iar omul, pe scenă, e actorul. Acest fel de a gîndi nu era prea greşit, de vreme ce, struniţi şi modelaţi de mîna meşterului, au ieşit la iveală atîţia actori de seamă, mărturisind de la o generaţie la alta recunoştinţa pe care o datorau marelui îndrumător de roluri care a fost Paul Gusty. Prea puţini au ştiut că întreaga concepţie a rolurilor şi amănunţirea lor pînă la umblet şi la ridicarea sprîncenelor, se datorau regizorului Paul Gusty, care nu ieşea la aplauze. Cuvîntul lui de ordine era simplu şi înţelept : *munca directorului de scenă nu trebuie să se vadă !*

Paul Gusty (în 1940)

Cariera artistică a lui Gusty prezintă astfel un ciudat paradox, poate unic în istoria teatrului, înfăţişînd într-un sens cu totul neobişnuit trecerea de la prudenţă la îndrăzneală şi de la drumul bătut la inovaţie, îndemnîndu-ne să spunem că arta lui Paul Gusty dovedea mai multă tinereţe la optzeci de ani decît la douăzeci. Aceasta înseamnă să artistul a ţinut pas cu vremea şi a aşteptat răbdător să culeagă roadele primelor lui semănături într-un pămînt cu multă trudă desţelenit.

Cele mai temeinice succese le-a cucerit Paul Gusty spre sfîrşitul carierei sale. El s-a îndreptat cu interes proaspăt şi cu adîncă înţelegere spre clasicii ruşi şi, în afară de *Azilul de noapte* ne-a dat mai întîi *Revizorul* lui N. Gogol şi după aceea *Puterea întunericului* de Lev Tolstoi, punînd în valoare comicul copios al satirei sociale, ca şi dramatismul condiției umane umilite, de o parte cu multă vervă și de altă cu o vigoare uimitoare. În măsura în care s-a afirmat înrîurirea lui în alcătuirea repertoriului, a dovedit orizont deschis, un spirit familiarizat cu operele dramatice în toate graiurile, parcurgînd și pe această cale o lungă distanță, de la comedioarele nemțești pe care le localiza pe la 1899, ca să aducă lumea la teatru, pînă la capodoperele literaturii clasice pe care s-a încumentat să le pună în scenă după un sfert de veac.

Shakespeare rămîne una din pietrele de încercare a tuturor regizorilor din lume. Paul Gusty a trecut examenul cu strălucire, la vîrsta de șaizeci de ani. *Hamlet*, cu neuitata creație a lui Aristide Demetriad ; *Noaptea regilor*, unde Bulfinschi a umplut toată scena cu verva lui suculentă, după ce Paul Gusty l-a făcut să-l intuiască pe sir Tobie printr-o sugestie revelatoare. *Femeia îndărătnică*, în care Marioara Zimniceanu a avut cel mai bun rol din cariera ei, sînt tot atîtea modele de pricepere artistică și de simț al nuanțelor de la care oricine și oricînd ar avea de învățat.

Literatura dramatică originală a avut în Paul Gusty un sprijinitor convins și un colaborator neprețuit, căruia îi datorează multe din izbînzile ei. Paul Gusty nu era numai un director de scenă dibaci, care se pricepea să scoată la iveală calitățile ascunse ale unei piese și să-i mascheze slăbiciunile, dar cu simțul său critic și cu marea sa experiență scenică, impunea modificări, tăieturi și adaosuri, dînd o altă consistență întregului spectacol. E fără îndoială și o spun în cunoștință de cauză că *Un erou* al lui Kirițescu și alte lucrări dramatice ale epocii de după primul război mondial nu s-ar fi bucurat, fără Paul Gusty, de succesul pe care l-au cunoscut și pe care desigur l-au meritat.

Ar fi de asemenea just să amintesc că tot lui Paul Gusty și inițierii lui în mișcarea teatrală apuseană, îi datorăm primul contact cu literatura dramatică maghiară. *Diavolul* lui Franz Molnár și *Taifun* al lui Melchior Lengyel sînt piese alese, traduse și puse în scenă de el, oferind marelui comedian care a fost Petre Liciu, două roluri cu totul diferite, pe care le-a întrupat cu aceeași măestrie. Teatrul lui Henrik Ibsen, cu frămîntările lui de conștiință și tulburătoarea lui poezie, l-a preocupat îndelung, căutînd o formulă nouă de a îmbrăca ideile abstracte într-o haină realistă. (Îl aud și acum explicîndu-mi pentru ce a distribuit rolul doctorului Rank din *Nora* lui Aristide Demetriad : „Nu vezi cum se oglindesc bunătatea și suferința pe chipul lui ?") A avut într-o vreme o înclinare bine intenționată pentru așa-numitul teatru *cu teză*, cum a fost *Brîndușa* lui Eugène Brieux, în care romînul băștinaș Iancu Petrescu a încarnat pe cel mai autentic țăran francez, dar, din păcate, preferințele cercurilor noastre așa-zis culte nu se arătau prielnice unor asemenea încercări de a aduce pe scenă probleme și conflicte sociale. O excepție a fost, poate, teatrul lui Bernard Shaw, pe care totuși perspicacitatea atît de ascuțită a lui Paul Gusty nu l-a pătruns pînă în adînca — paradoxala — lui semnificație. Așa s-a întîmplat cu *Candida*, dar mai ales cu *Cezar și Cleopatra* care, departe de a fi o piesă istorică, ascunde cu multă finețe intențiile ironice ale causticului irlandez față de măreția așa-zișilor eroi ai istoriei, de fapt niște bieți oameni... După ce a montat pe *Cezar și Cleopatra* la Teatrul nostru Național, Paul Gusty a revăzut piesa la Viena, cu Werner Kraus în rolul dictatorului dezbrăcat de purpura legendei. Țiu minte, eram împreună, ieșind de la „Burgtheater", meșterul a șoptit cu mult tîlc aceste puține cuvinte, care spuneau mult : „Ei, e distanță mare de la Bernard Shaw la București..."

Anii treceau. Șaptezeci și cinci. Optzeci. Veșnicul tînăr îmbătrînea. Mintea lui rămăsese tot atît de limpede și de vioaie, dar puterile trupești îl părăseau. Teatrul e meserie ostenitoare. Se mișca anevoie și nu mai vedea. Ultima piesă pe care a pus-o în scenă a fost o comedie, *Robinson nu trebuie să moară*, înfățișînd un episod din amurgul vieții lui Daniel de Foë, autorul faimosului Robinson Crusoe, romanul copilăriei noastre și al atîtor generații. N-a fost o cădere, ci mai mult un succes de stimă. Apoi, Paul Gusty s-a retras în sihăstria căminului lui din strada Matei Millo, la doi pași de Teatrul Național, în preajma căruia își alesese locuința, ca cea mai mare parte dintre actori, parcă de teamă să nu se despartă prea mult de scena care oricînd ar fi putut să aibă nevoie de ei. Paul Gusty dusese totdeauna o viaţă retrasă, fugind de mondenitate, de adunări gălăgioase şi de recepţii, nu cutreierase saloanele şi sufrageriile lumii bucureştene; seratele literare cu lecturi indigeste şi băuturi la ghiaţă nu-l ispiteau şi, vreme de mai bine de jumătate de veac, nu cunoscuse decît drumul de la teatru acasă. Acum drumul acesta se închisese. Stătea tot timpul acasă, împresurat de umbrele trecutului, vizitat din cînd în cînd de prieteni, nemîngîiat că ochii lui aproape orbi nu-l mai ajutau să deosebească slovele. Gîndul şi inima lui rămăseseră legate de scenă. Necontenit vorbea despre Teatrul Naţional, îi închina şi acum toată grija şi căuta să-i desluşească drumurile viitoare. „Astăzi se poate vorbi despre o tradiţie a primei noastre scene, spunea el în cele din urmă zile ale vieţii. Într-un aşezămînt de vechimea Teatrului Naţional se creează de-a lungul anilor un mod anumit de a înţelege arta, un stil de viaţă, un cult al cuvîntului, care îi dau un prestigiu unic şi îi impun îndatoriri de nobleţe. E o claritate în felul de a vorbi, o demnitate a gestului, o eleganţă în atitudini, care nu se învaţă la nici o altă şcoală, nu-i scrisă în carte, ci se transmite din actor în actor, de la o generaţie la alta. Aveţi grijă de actori! Ei păzesc flacăra sfîntă şi îi poartă lumina peste trecerea vremii..."

Cuvinte testamentare, pe care le-am săpat în cugetul meu şi care mi-au arătat adevărata cale spre desăvîrşirea artei noastre dramatice. Teatrul începe de la viaţă şi actorul exprimă adevărul ei.

Dărîmarea zidurilor bătrîne ale Teatrului Naţional a fost pentru Paul Gusty ca o lovitură de graţie. Nu mult după aceea s-a prăbuşit şi el, în fierberea acelor zile mari, care vesteau de dincolo de zările înroşite de flăcări, răsăritul unei lumi noi. Alte probleme, alte gînduri, alte idealuri se ridicau biruitoare, la o răspîntie de timp, unde meşterul se oprise, măsurînd într-o clipă rezumativă calea pe care o străbătuse şi încheindu-şi socotelile cu propria lui menire. Astăzi noi privim înainte spre secerişurile viitoare, dar n-am putea să uităm vreodată pe cei care au tăiat întîia brazdă. Paul Gusty a împămîntenit pe scena romînească prima formulă de regie organizată, şi oricine se va hotărî să scrie istoria teatrului romînesc contemporan, va trebui să zică: „La început a fost Paul Gusty!"

AL. POPOVICI

Inainte de întrecere...

Vizita noastră prin teatre a avut loc cu mai bine de o lună de zile înainte de data fixată pentru întrecerea artistică a tinerilor din teatrele din București și provincie. „Faza regională" va desemna pe acei care se vor întrece în „finala" ce se va desfășura la București.

În ultimii ani, Institutul de Teatru a dat numeroși absolvenți care s-au îndreptat către toate colțurile țării, aducînd odată cu tinerețea, elanul, patosul, și o dragoste fierbinte de muncă. Se vorbește tot mai des despre talentata echipă de tineri de la Craiova (vezi *Bunbury)*, despre tinerii de la Galați care au prezentat *Preludiul*, despre cei de la Baia Mare etc. Din doi în doi ani „Concursul tinerilor actori" reafirmă sau confirmă talentele incontestabile, le răsplătește cu premii... În fond, nu e numai un *concurs*, ci și o confruntare, o experiență. E și o etapă de drum ce capătă o tot mai adîncă semnificație.

Adeseori „grija" pentru tineret în teatre era formulată cu o sacră ipocrizie, realizată practic în dubluri fantomatice și figurație permanentă. E drept că în provincie, „nostalgia" Bucureștiului face pe mulți tineri să viseze încă o scenă din Capitală, „una, oricare, să joc orice...", deși la Bacău sau Sibiu aceiași tineri joacă roluri mari, complexe, au succes, sînt apreciați.

Înainte de „concurs" ne-am gîndit să facem un raid prin cîteva teatre, pe urmele pregătirilor celor sub „32" de ani. Experiența poate folosi... Chiar și peste doi ani...

Cu tinerii actori din București

— Dar Puiu Hulubei, Gh. Ghițulescu, B. Dabija, Vasilica Tastaman, am întrebat noi, după ce am auzit numele tinerilor care intră în concurs cu piesa *Căsuța de la marginea orașului*, pusă în scenă de actorul Paul Sava. Cum se face că aceștia nu se prezintă la concurs ?

— A fost foarte greu, ne-a răspuns un tînăr regizor, membru în comisia Teatrului Municipal... Ne-am gîndit mai întîi la piesa *Viforul*, în care Puiu Hulubei ar fi jucat rolul principal. O parte din tineri au fost mulțumiți, alții nu, căci nu aveau roluri potrivite. E drept că secretariatul literar a căutat și oferit zeci de piese ; după discuții lungi și mai ales contradictorii, repetițiile au început fără a putea mulțumi pe toată lumea și... cam tîrziu. Fac parte (printre alții) din distribuție : Ileana Predescu, Mihaela Djuvara, P. Vasilescu, Petru Gheorghiu etc.... Ne vine destul de greu căci scena ne este pusă la dispoziție cu zgîrcenie. Timpul trece parcă prea repede...

— Și concursul începe curînd, încheiem noi...

Mai pregătiți în a întîmpina ziua întrecerii ni s-au părut tinerii de la Teatrul Național, care și începuseră repetițiile, în foaier.

— Noi vom prezenta piesa *Steaguri pe turnuri*, dramatizare după Makarenko de Stehlik, ne spune Ion Marin Sadoveanu. Regia a fost încredințată tînărului regizor Ion Cojar, și spectacolul, care cuprinde pe cei mai valoroși tineri interpreți, va intra în repertoriul Teatrului Național. Tinerii noștri vor mai prezenta cele mai reușite fragmente jucate la conferințele experimentale : scenarii din commedia dell'arte, un *Fastnachtspiel* și *Maître Pathelin* în regia lui M. Berechet. Pentru că avem multe tinere interprete, care vor să participe la concurs, vom apela la o soluție pe care o socotim originală : o suită din marile roluri feminine din istoria teatrului, legate între ele printr-un comperaj.

La Teatrul Tineretului, cei „interesați“ erau chiar în jurul mesei de lectură. Își fac debutul cu această ocazie și ca scriitori, tinerii actori Florin Vasiliu și Vasile Nițulescu cu *Ultima generație.*

Un, număr destul de mare de tineri, și dintre cei cunoscuți publicului și dintre cei mai puțin cunoscuți, au fost înglobați în distribuția piesei *Ultima generație.*

În distribuție, aproape întreg colectivul teatrului... Regia a fost încredințată tot unui debutant : Eugen Dovides, decorurile și costumele tot unui tînăr : Mitrici. (Se cunoaște deci că ne aflăm la Teatrul Tineretului.) Primul regizor al teatrului (N. Massim) supraveghează cu atenție și grijă repetițiile...

Se spune că se pregătesc și alți tineri pentru concurs (din păcate nimeni nu ne-a confirmat cu certitudine) : Olga Tudorache (o scenă din *Domnișoara Nastasia),* Ipate Mircea Mareș *(Bălcescu),* Gh. Păunescu *(Azilul de noapte)* etc. „Lipsa de informație“ a celor în drept să cunoască situația din teatru, arată că totuși undeva, ceva nu merge tocmai bine. Și totuși, regizorul se arată a fi mulțumit de felul cum îi merg repetițiile...

După cum doi regizori încîntați de condițiile în care lucrează piesa pentru concurs sînt Tudorel Popa și C. Dinescu, cei care pun în scenă la „C. Nottara“ *Ulița fericirii* de I. Prințev.

— Avem toate condițiile asigurate și munca decurge într-un ritm accelerat. E drept că noi n-am folosit pe colegii noștri tineri cei mai cunoscuți publicului, ci pe acei care au jucat mai puțin. Totuși avem încredere ! (Problema aceasta a folosirii tinerilor pentru concurs rămîne deschisă... Unele teatre vor trimite actori tineri, bine și, mai de mult, „rodați“ în spectacole și chiar filme, alte teatre, doar tinerii care n-au ajuns să spună pînă acum decît cîteva vorbe pe scenă. E drept că regulamentul concursului nu distinge și nu oferă un criteriu anumit, dar se pot crea totuși „handicapuri“ de care, fără îndoială, comisiile ar trebui să țină seama.)

La Teatrul Armatei nu am putut afla decît o hotărîre și o distribuție afișată chiar în ziua raidului nostru. Hotărîrea : pentru concurs se va pregăti piesa *Așa va fi* de C. Simonov, în regia lui Lucian Pintilie, iar din distribuție fac parte Liliana Tomescu, C. Codrescu, P. Popa, Margareta Butuc, Magdalena Buznea, M. Heroveanu, Lia Pop-Fărcășan etc.

Tinerii din teatrele provinciale...

O premieră pe țară, interesantă, anunță Teatrul Național din Iași, *Pogoară iarna*, piesa cunoscutului dramaturg american Maxwell Anderson. Piesa are în centru un grup de tineri vagabonzi americani ; ea prilejuiește distribuirea majorității actorilor tineri din teatru. Pentru montarea piesei au fost invitați din București regizoarea Sorana Coroamă și scenograful Toni Gheorghiu. Cei mai mulți dintre tinerii interpreți care s-au făcut cunoscuți din spectacolul *Romeo și Julieta* repetă intens pentru ca astfel să poată aduce și ei un omagiu cu ocazia apropiatei sărbătoriri a teatrului. Tînărul regizor ieșan Traian

Ciurea va fi şi el prezent la concurs cu comedia poloneză *Moralitatea doamnei Dulska*, care face parte din repertoriul teatrului.

Pregătirile la Naţionalul ieşan trădau o atmosferă de muncă serioasă în vederea concursului. Nu acelaşi lucru l-am întîlnit de pildă la Teatrul de Stat din Brăila. Unele disensiuni nesănătoase între conducerea teatrului şi regizorul spectacolului ce urmează a fi prezentat la concurs *(Tinereţea părinţilor)* au făcut ca la o dată destul de apropiată de faza regională să se facă modificări în distribuţie despre care regizorul declara că... nu le cunoaşte. Pe de altă parte, directoarea teatrului semnala unele atitudini străine de etica profesională, manifeste la unii tineri. În concluzie, nu am rămas cu o perspectivă prea optimistă. Se simţea lipsa unei coordonări a muncii în vederea concursului, inactivitatea comisiei respective.

Va fi interesantă confruntarea tinerilor de la Teatrul Municipal cu cei de la Teatrul de Stat din Bacău, care prezintă aceeaşi piesă : *Căsuţa de la marginea oraşului*. Grupul de tineri artişti din Bacău s-a afirmat în faţa publicului băcăoan în piesa *Ziariştii ;* tînăra regizoare a acestui spectacol, Ariana Moisescu, semnează şi direcţia de scenă a piesei pentru concurs. Regizoarea desfăşoară o activitate foarte vie, plină de încredere în tinerii colectivului său, deşi ni s-a plîns că are greutăţi în planificarea repetiţiilor, neavînd suficient timp scena la dispoziţie. Cu toate acestea, colectivul tînăr din Bacău este optimist... Acest optimism caracterizează şi repetiţiile care se desfăşoară la Bîrlad cu piesa lui Goldoni *O întîmplare ciudată*, în regia lui E. Cerbu. Piesa va fi şi viitoarea premieră a teatrului bîrlădean. În afară de aceasta, un grup de tineri pregătesc, tot pentru concurs, *Lăutarul din Cremona* de F. Coppée.

Întîrziat în pregătirea pentru concurs se arată a fi teatrul din Galaţi, care cu puţin timp înainte de data fixată pentru faza regională nu-şi alesese încă piesa...

*

1—15 aprilie : faza regională ! Ori de cîte ori aminteam conducerii unui teatru această dată, remarcînd întîrzierea în pregătiri (aproape generală), ni se răspundea :

— Vom cere să fim programaţi pentru 15 aprilie !

Cît de „mare“ ar trebuie să fie această zi, nu ştiu, dar ea ar trebui să cuprindă nenumărate teatre...

Să mai înşirăm aici o serie întreagă de neajunsuri : slaba sau inexistenta funcţionare a comisiilor create în teatre în vederea concursului, greutatea alegerii unui text dramatic care să mulţumească pe toţi tinerii (de aici unele conflicte inerente etc...) Există încă şi tendinţa de a sprijini formal munca tinerilor. Aşa cum remarca un tînăr regizor : „pentru concurs nu ne sînt suficiente bătăile încurajatoare pe umăr, ne trebuie o scenă, reflectoare, decoruri...“

Acolo unde piesa pentru concurs era prevăzută în repertoriul teatrului, interesul arătat de conducerile respective a fost sporit ; piesele care nu intrau în această categorie erau privite uneori cu scepticism : „să vedem mai întîi ce o să iasă !“ Şi ce frumos vor scrie aceleaşi persoane în viitoarele rapoarte : „colectivul *nostru* de tineret, care a obţinut etc. etc...“ Ar fi nedrept să încheiem cu lipsurile. Mai mult ca în alţi ani, concursul a mobilizat nu numai pe tinerii din teatre, ci colective întregi. Mai curînd de ordin organizatoric, neajunsurile s-ar rezuma în mare măsură prin vechea obişnuinţă a „ultimului moment de efort“.

Se cheltuiesc energii clocotitoare, forţe tinere sînt gata să-şi măsoare talentele într-o întrecere din care chiar şi învinşii vor avea de cîştigat.

Un scurt raid prin teatre înainte de concurs ne-a încredinţat că există acele forţe capabile să facă mai departe cinste scenei romîneşti... Cronicile noastre vor semnala, desigur, aceasta...

HORIA DELEANU

Prin orașe și teatre germane (II)

Berlin

Pașii mașinii grăbesc, înghițind cu nesaț kilometrii ultimei etape; nerecunoscători, ingrați, lăsăm gîndul să alerge și mai vertiginos spre voluptățile artistice pe care le făgăduiește Capitala, privind, cu o prea fragilă participație, cum se sting, din ce în ce mai departe, luminile fermecătoarei Dresde. Nu ezităm, totuși, parcurgînd această cale febrilă a nerăbdării, să poposim, în drum, la Potsdam și apoi la Babelsberg, culegînd impresii noi, care continuă să alimenteze lăcomia imaginației noastre, răsfățate de această călătorie.

În escala de la Potsdam, ne-am oferit un răgaz puțin mai îndelungat pentru vizitarea complexului de construcții de la Sanssouci, ctitorite în veacul al XVIII-lea de Frederic II. Fastul de aici nu e apăsător, grav, ci plin de grația și suplețea stilului rococo, care și-a pus, fără nici un fel de scrupule, pecetea peste aproape fiecare detaliu constitutiv. Remarcabile, alese cu mult bun gust, sînt obiectele de artă care mobilează interioarele: m-au sedus aici culorile tulburătoare ale unui excepțional Van Dyck, cîteva siluete neobișnuite din porțelan de Meissen, mai multe bibelouri chinezești de o bizară eleganță. Am zăbovit puțin în camera locuită altădată la Sanssouci de Voltaire, privind — nedumeriți la început — pictura animalieră de pe pereți, care constituie, mai degrabă, cadrul unei încăperi predestinate copiilor. Ni s-a povestit apoi cum Frederic II, nemulțumit că marele scriitor a părăsit după o bucată de vreme castelul, a vrut să-i joace o festă — poate pentru posteritate —, împodobindu-i camera cu profilul diverselor viețăți ale pădurii, menite să reprezinte dispozițiile variate, capricioase, ale genialului francez. Am mai văzut și admirat multauritul pavilion chinezesc; corpul de casă care confundă ferestrele cu ușile (geamurile merg toate pînă la dușumea, îngăduind, la nevoie, ieșirea foarte confortabilă direct în parc), fiind supranumit... castelul femeilor; luxuriantul pavilion al soarelui, care strînge într-o rozetă de considerabile dimensiuni lumini orbitoare, risipindu-le apoi cu generozitatea astrului pe aleile înmiresmate de trandafiri ș. a.

Ne-am eliberat, după un timp, de tirania acaparantă a frumuseților de la Sanssouci și, îmbarcați iarăși în automobilul flămînd de noi distanțe, am alergat spre marile studiouri cinematografice DEFA de la Babelsberg. Am avut aici prilejul să rătăcim pe platourile de filmare, unde se turna pentru cinemascop opereta *Studentul cerșetor*, o lucrare artistică despre viaţa, preocupările, năzuinţele tineretului din cele două părţi ale Berlinului, şi *Lizzie*, o evocare dramatică a vremurilor de la începutul domniei nefaste a hitlerismului. Continuîndu-ne plimbarea, am parcurs... străzi din Berlinul de Vest, uliţe din foarte vechi timpuri germane, cîteva bulevarde pariziene : eram pe teritoriul decorurilor exterioare, care ocupă spaţii întinse, rupte din trupul inform al Babelsbergului, dispus să-şi schimbe mereu înfăţişarea.

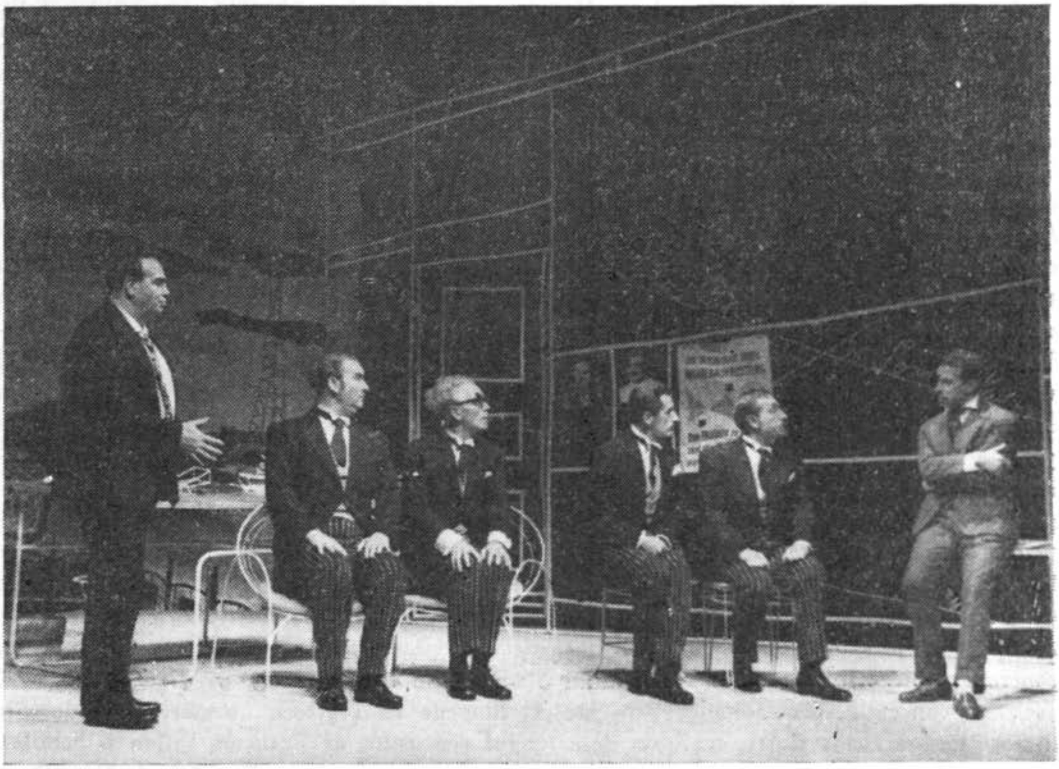
De la porţile cetăţii cinematografice pînă la Berlin e foarte aproape... Pe nesimţite, intrăm în oraşul paradoxal al celor două oraşe... Li se pare extrem de curios străinilor să constate că, mergînd liniştit pe o stradă, sînt siliţi, la un moment dat, să-şi sporească atenţia : pe un trotuar e Berlin-Est, pe celălalt Berlin-Vest, iar la mijloc... teren neutru. Tot aşa cum, dacă te-ai urca în S-Bahn (trenul aerian) sau în U-Bahn (metroul), fără să fii familiarizat cu oraşul, trebuie să ciuleşti mereu urechea, aşteptînd glasul megafonului, care, la gara Friedrichstrasse, de pildă, te informează că aceasta este ultima staţie din Berlin-Est... Cît de bizară, de nefirească li s-o fi părînd berlinezilor această sumară, neobişnuită graniţă implîntată în inima indivizibilă a Capitalei, a Germaniei ! (Numai o fantezie cvasidementă, pornită împotriva naturii, poate concepe, pentru eternitate, auriculele despărţite cu sîrguinţă de ventricule şi sîngele care încearcă să curgă conştiincios într-un despărţămînt sau celălalt !) Şi cît de vinovată este indiferenţa cîrmuitorilor din Germania occidentală, care se încăpăţînează să creadă că pot perpetua acest proces patologic, făcînd abstracţie de oamenii aşezaţi pe ambele maluri ale hotarului fantomatic şi hotărîţi să înlăture arbitrarul, amintirea cataclismului fascist şi vestigiile deceniului ruşinos din istoria germană !

Sînt gînduri care nu te părăsesc, cînd priveşti piatra lăcrimată de fum din rămăşiţele sumbre ale Reichstagului, nimicnicia jalnică a cancelariei Reichului, cufundată în tăcerea sinistră a ruinelor, sau coloanele grave aşezate de strajă la Brandenburger Tor. Sînt gînduri care ne-au însoţit adesea în convorbirile şi întrevederile noastre, amestecîndu-se, cîteodată, difuze, şi în ţesătura minunată a imaginilor artistice culese la Volksbühne şi Deutsches Theater, la Opera Comică şi Deutsche Staatsoper, la Berliner Ensemble.

Volksbühne

Cunoaşterea mişcării teatrale berlineze a debutat prin vizionarea a două reprezentaţii — *Nekrasov* de J. P. Sartre şi *Sfînta Ioana* de Bernard Shaw — pe una din marile scene ale Capitalei. Am remarcat aici, de la început, un lucru caracteristic, reîntîlnit aproape peste tot în Germania : indiferent de regizorul care semnează spectacolul, se simte evident un *stil*, relativ uşor de identificat şi în celelalte spectacole ale aceluiaşi teatru, unde participă alte forţe artistice. Acest stil se desprinde din factura generală a repertoriului, din unghiul de vedere regizoral, din maniera de interpretare actoricească, din modul de compoziţie al decorurilor. Noi vorbim adesea despre personalităţi actoriceşti sau regizorale, şi existenţa acestora nu poate şi nu trebuie să fie contestată ; mă ispiteşte însă, în perspectivă, definirea limpede a personalităţii teatrelor romîneşti, asemenea individualităţii destul de pronunţate a teatrelor din R. D. Germană. Aceasta nu exclude, ci dimpotrivă favorizează cristalizarea unor profiluri interesante de interpreţi creatori care, solicitaţi să-şi topească personalitatea în aceea a teatrului, sînt obligaţi în primul rînd să şi-o descopere, făcînd sondaje adînci pe tărîmul, presupus fecund, al talentului şi pregătirii lor. De aici, un schimb amplu de căutări reciproce, care contribuie, într-o sinteză finală, la progresul general al artei teatrale.

Stilul de la Volksbühne are o serie de componente, prin care transpare, în ansamblu, un caracter modern, dispus uneori să meargă pînă la limita experimentului. Am avut sen-



Scenă din „Nekrasov" (Volksbühne)

timentul, mai cu seamă la *Nekrasov*, că se poate distinge şi o oarecare influenţă a sistemului de teatru brechtian, în măsura în care o serie de actori păreau foarte amuzaţi, jucîndu-se cu rolul mai mult decît jucîndu-l. În aceeaşi ordine de idei, este marcată, tot în spectacolul pomenit, intenţia de a demonstra cu claritate convenţia teatrală : actorul face un număr de telefon, mişcînd degetul în aer, bea din pahare evident şi ostentativ goale, iar cînd duce o sticlă la gură sîntem obligaţi să constatăm că aceasta n-are volum, fiind făcută din cîteva benzi rudimentare care nu se împlinesc şi, în mod implicit, n-au facultatea de a stăpîni lichidul. Poate că tot pe aceeaşi linie, s-ar putea înscrie şi valorificarea unor automatisme, care se străduiesc, prin repetiţie mecanică, să sublinieze cîte o idee : aşa, de pildă, apare, la balul unde e descoperită adevărata identitate a lui Nekrasov, un dans ritmat, reluat într-o perfectă uniformitate de mai multe ori, sau o fugă sacadată în jurul scenei pentru prinderea mistificatorului.

În general, piesa lui Sartre, pusă în scenă de Fritz Wisten, n-a fost tratată nici o clipă la modul grav, apelîndu-se continuu la marea şarjă, la supremul grotesc. Mi-am amintit în sala de spectacol de la Berlin o discuţie avută, în urmă cu cîtva timp, la Cluj, pe marginea reprezentării aceleiaşi piese : apăruseră acolo două poziţii, care cereau, cu drept de exclusivitate, una adoptarea atitudinii serioase, alta îmbrăţişarea tonului glumeţ în raport cu *Nekrasov*. Dacă atunci nu eram pe deplin convins de dreptatea absolută a vreunei partide, astăzi, înclin să cred — după încă o confruntare concretă — că haina răutăcios-glumeaţă e mult mai potrivită pentru trupul lucrării sartriene.

Şi, fiindcă tot am făcut asociaţia cu teatrul din Cluj, nu pot să evit o simplă operaţie aritmetică foarte revelatoare : deoarece 4 ore şi 30 de minute împărţite la 2 fac întotdeauna 2 ore şi 15 minute, sînt silit să trag concluzia că spectacolul de la Berlin a durat exact jumătate de timp faţă de cel de la noi. Diferenţa aceasta nu e determinată numai de ritm (cu toate că ritmul îndrăcit de la Volksbühne nu suferă comparaţie cu ritmul potolit, gospodăresc, de la Cluj), ci şi de aptitudinile chirurgicale ale oamenilor de teatru germani, care au extirpat fără milă din text tot ce li s-a părut de prisos. De altfel, virtuozitatea bisturiului nu este folosită aici numai în raport cu piesele moderne, extinzîndu-şi sfera de activitate şi asupra repertoriului clasic. Cîteva cifre-record în această direcţie spun foarte mult: trilogia *Wallenstein* se joacă în patru ore la Leipzig, *Wilhelm Tell* în două ore şi jumătate ş.a.m.d. Pornind de aici, dacă am totaliza durata spectacolelor *Don Carlos*, *Intrigă şi iubire*, *Hoţii*, la Bucureşti, şi am repartiza-o, conform principiilor germane pomenite, am vedea că — fără un efort suplimentar — s-ar fi putut parcurge în acelaşi timp aproape tot repertoriul schillerian... Fără îndoială că, în ansamblu, ar trebui stabilit un echilibru judicios între pietatea faţă de clasici şi necesităţile spectacolului contemporan. Nu mi se pare că metoda oamenilor de teatru germani poate fi considerată universal valabilă. În orice caz, dacă ne referim la *Nekrasov*, eu rămîn partizanul lor fervent: mi-am dat seama, la Volksbühne, cîte infiltraţii parazitare cuprinde piesa în versiunea ei integrală şi cît de clar rămîn exprimate intenţiile şi sensurile fundamentale în versiunea scenică inteligent amputată, şi astfel mai validă.

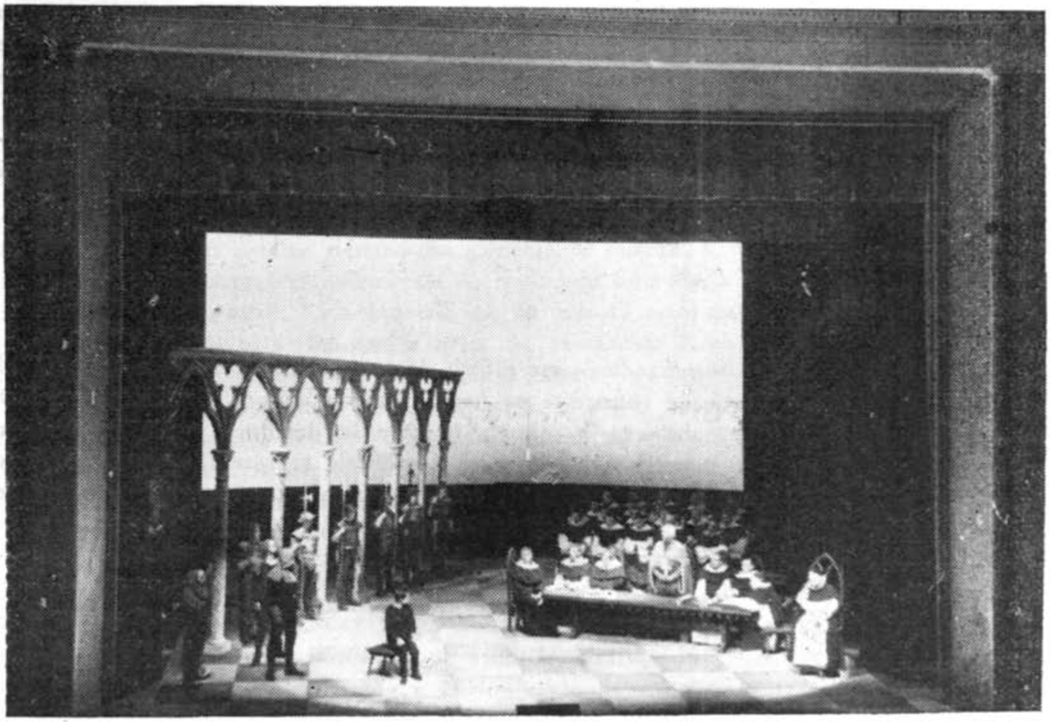
În *Sfînta Ioana*, pusă în scenă de Walter Suessenguth (care îl joacă şi pe Warwick), se descifrează nişte linii directoare deosebite. Confirmînd trăsăturile caracteristice ale aceluiaşi teatru, spectacolul nu sună deloc identic cu *Nekrasov*, demonstrînd, dacă mai era nevoie, că unitatea stilului nu presupune niciodată uniformitatea mijloacelor de expresie. Această idee este, în primul rînd, sprijinită de diversitatea stilurilor scriitoriceşti (în cazul concret, maniera lui Sartre şi aceea a lui Shaw), care obligă la tratări diverse înăuntrul aceleiaşi concepţii spectacologice generale. E limpede că regizorul, urmărind producţiile literare despre Ioana d'Arc, realizate de-a lungul veacurilor de François Villon şi Schiller, Mark Twain şi Anatole France, Bertolt Brecht şi Anna Seghers, Claudel şi Anouilh, a căutat să situeze piesa lui Shaw în acest ansamblu, discernîndu-i tonalitatea specifică. Am avut însă impresia că, influenţat de seriozitatea problemei istorice şi de modurile grave în care a fost adesea abordată, directorul de scenă a estompat pe alocuri — mai cu seamă în ultimele două tablouri — scînteile ironice, de parodie, abundente în „cronica dramatică în şase tablouri şi un epilog", scrisă de unul dintre cei mai mari dramaturgi contemporani. Aceasta n-a impietat însă, în general, asupra transmiterii majorităţii sensurilor fundamentale ale textului şi asupra interpretării lor artistice inspirate. Aşa, de pildă, cu mare inteligenţă şi virtuozitate a fost desăvîrşită construcţia tabloului dificil care aduce în scenă tribunalul Inchiziţiei: aici era evident, în fiecare intonaţie, în fiecare jumătate de gest şi în fiecare privire, studiul migălos, aplicat, care s-a aşezat la baza acestui spectacol armonic, finisat cu meşteşug şi pedanterie zeloasă pînă la cel mai mărunt şi, în aparenţă, neînsemnat detaliu.

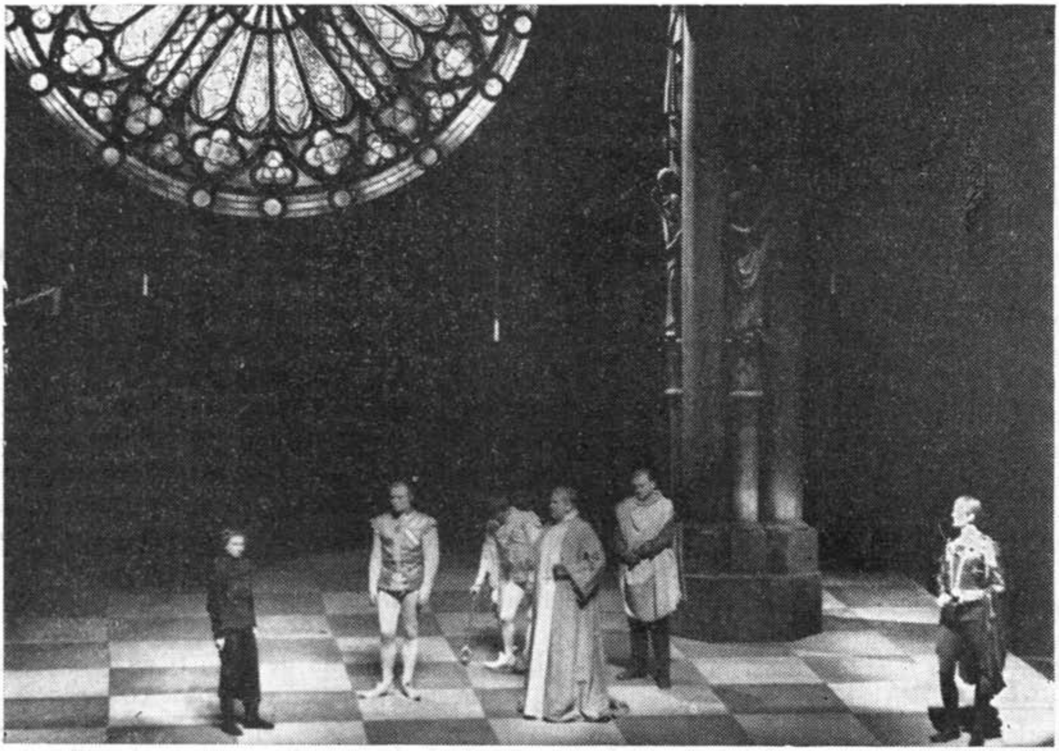
Cuvintele bune spuse despre regizorii de la Volksbühne (şi mai cu seamă despre Fritz Wisten, o personalitate foarte interesantă) nu angajează ignorarea unor valoroşi interpreţi, care au determinat, în bună măsură, reuşita spectacolelor. Un distins actor, care ni s-a recomandat prin două roluri cu totul deosebite ca factură, este Frantz Kutschera. Plin de fantezie şi dezinvoltură fermecătoare în rolul lui Palotin (din *Nekrasov*), unde a demonstrat foarte mult simţ al măsurii în dozarea grotescului, el a izbutit, în perspectiva existenţei sale actoriceşti multicorde, să stăpînească scena şi prin intermediul partiturii cu intense note dramatice a Capelanului de Stogumber (din *Sfînta Ioana*). Interesantă a fost şi compoziţia sigură, nuanţată, susţinută de un glas generos cu inflexiuni de orgă, a lui Albert Grabe, în rolul refugiatului rus Demidoff din piesa lui Sartre. Interpreta Ioanei d'Arc (Elfie Garden) nu s-a lăsat intimidată de predecesoarele ei celebre în acest rol (Sybil Thorndike la Londra, Emma Grammatica în Italia, Ludmila Pitoëff la Paris, Alice Koonen în U.R.S.S., Elisabeth Bergner în Germania), a dat dovadă de multă sensibilitate şi, cu toată lipsa ei de experienţă, a impus dorinţa de a fi revăzută în distribuţia unor piese asemănătoare, susceptibile să-i confirme calităţile scenice.

Am lăsat intenţionat la urmă problema decorurilor, care mi s-a părut excepţional rezolvată de unul din cei cîţiva foarte buni pictori scenografi de la Berlin, Roman Weyl. La *Nekrasov*, întreaga construcţie a decorului s-a întemeiat pe perdele, cărora li s-au adaus nişte linii foarte zgîrcite dar extrem de sugestive. Admirabile erau fundalurile, constituite dintr-o graţioasă, volubilă compoziţie picturală, aşezată cam pe trei sferturi din peretele posterior al scenei şi continuată în rest de perdele care completau armonic ansamblul, făcînd impresia că descind direct, fără nici un efort, din culoarea şi linia desenului. Excelent realizată mi s-a părut atmosfera redacţiei, care trăia intens în scenă, la o temperatură febrilă, prin nişte mobile rudimentare — un birou, o masă, cîteva scaune —, mai multe reclame agăţate pe pereţi şi un sistem de linii încrucişate, la confluenţa cărora apărea pregnant, obsedant, simbolul gazetei „Soir à Paris". Discutabilă rămîne o convenţie, care n-a fost păstrată pînă la capăt de regie : uşile, ferestrele, mobila, telefonul sînt date, în general, numai prin contururi, fără a alcătui mase compacte, dar, datorită nu ştiu cărui capriciu, cîte un personaj bagă capul printr-o uşă, obligîndu-te să consideri, după ce te împăcaseşi cu ideea existenţei ei, că ţi s-a jucat o festă şi că... uite uşa, nu e uşa.

Mai consecvente, parcă, sînt decorurile din *Sfînta Ioana :* aceeaşi mare economie de mijloace, aceleaşi linii sugestive, aceeaşi aparenţă geometrică, concurînd toate la crearea unui cadru amplu, impresionant, cel mai propriu pentru desfăşurarea acţiunii. Două tablouri mi-au rămas pînă azi în amintire, cîştigînd dreptul deplin de a nu fi uitate multă vreme. Cîteva bănci, prinse în perspectiva unui amfiteatru, şi şapte-opt coloane cu o siluetă neprietenoasă au fost suficiente să simt, aproape la modul fizic, apăsînd asupră-mi, în calitate de conştiincios spectator, infamia tribunalului Inchiziţiei. Tot aşa cum un stîlp de susţinere cu nişte profiluri ascetice de sfinţi, cocoţate pe trupul său, şi un fragment

Scenă din „Sfînta Ioana" (Volksbühne)





Scenă din „Sfînta Ioana" (Volksbühne)

(aproape un semicerc) de vitraliu au avut darul de a ne transpune înăuntrul unei grandioase catedrale, reci, amenințătoare, dușmănoase.

Decorurile lui Roman Weyl, jocul lui Kutschera sau Elfie Garden, regia lui Wisten și Suessenguth au avut valori incontestabile și momente inegale ; n-am asistat la spectacole care ar putea aspira la premiul perfecțiunii *(Sfînta Ioana* a sunat, după mine, puțin prea grav, iar *Nekrasov* puțin prea... frivol, în căutarea uneori forțată a marelui experiment), dar m-am întîlnit, în mod incontestabil, la Volksbühne, cu niște artiști autentici, iremediabil contagiați de morbul căutării neobosite a noului pe tărîmul generos al teatrului realist-socialist.

Deutsches Theater

Textele dramatice se recomandă foarte diferit, la lectură, celor care își pun în gînd să devină autorii unor spectacole construite pe baza acestor partituri literare. Unele s-ar putea numi, prin convenție, plastice, în măsura în care se descoperă cu promptitudine — constituind izvorul unor sugestii vii — o sursă bogată de reprezentări vizuale. Altele ar putea fi considerate, prin aceeași convenție, ermetice, în măsura în care nu se desfac cu cea mai mare ușurință unor ochi cam indolenți, cam inerți, dispuși îndeobște să recepționeze imaginile și sensurile literare, numai după ce au fost trecute printr-o foarte minuțioasă mașină de tocat carne.

Faust e un text care, cuprinzînd nespus de multe valori plastice, obligă totuși la nenumărate lecturi sensibile, susceptibile să ducă la înțelegerea supremelor sale valențe poetice, presupuse ermetisme pentru miopia vinovată a obtuzilor. Tocmai din această pricină, lucrarea goetheană este una dintre cele mai dificile de abordat în perspectiva spectacolului; tocmai de aceea, o reprezentație cu *Faust* e în stare să dea măsura întreagă a posibilităților, latente și foarte evidente, de care dispune un colectiv artistic.

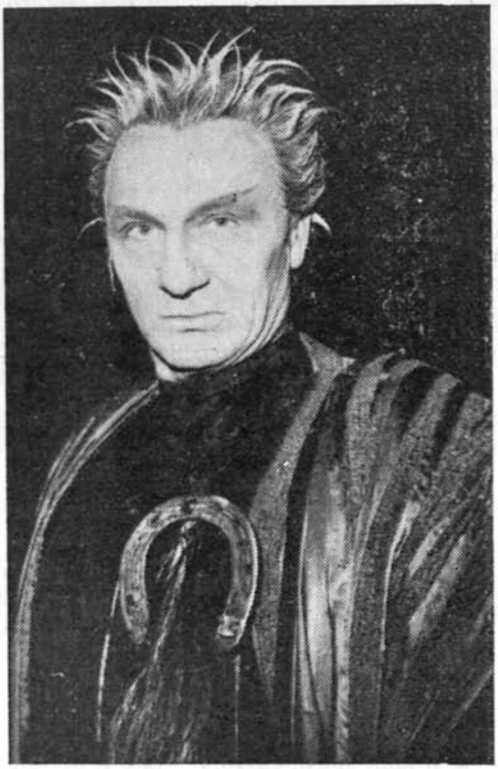
Este explicabilă, în această ordine de idei, emoția care m-a întovărășit, în stal, încă înainte de ridicarea cortinei. (În paranteză fie spus, teatrele germane au următorul obicei: întîi se sting toate candelabrele, apoi se desface cortina pe întuneric și se dă lumina pe scena deschisă; tot așa, sfîrșitul de tablou sau de act e întîi marcat de umbra deplină pe aceeași scenă deschisă și abia apoi se trage cortina.) Treptat, această emoție a îndoielii a făcut loc certitudinii unor emoții artistice care nu m-au părăsit de-a lungul desfășurării peripețiilor lui Faust și Mefisto.

Am văzut la Deutsches Theater partea întîi a capodoperei goetheene, compusă dintr-un prolog în cer și 24 de tablouri. Această aparentă fărîmițare a lucrării — e vorba, totuși, de 24 de tablouri — impune regizorului un efort considerabil, în vederea înlăturării impresiei de secționare, de spectacol alcătuit din fracțiuni de idei și sentimente puse cap la cap, cu o intenție bine determinată, de capriciul scriitoricesc.

Poate că unul din meritele majore ale directorului de scenă, Wolfgang Langhoff, a constat tocmai în această impresie de strînsă continuitate, care a planat asupra întregului spectacol, devenit foarte rotund, perfect unitar, urmărit cu o logică interioară desăvîrșită. E limpede că nu numai scena turnantă și ritmul alert, care nu alterează nici o clipă respirația autentică a piesei, au determinat această senzație. O contribuție însemnată au adus-o, în prim-plan, actorii, care au știut să-și gradeze evoluția astfel, încît — la fiecare ridicare de cortină — îi așteptam, nerăbdător, să reia firul parcă întrerupt de neglijența mea și nu de voința lor. Ei și-au dozat cu atîta rigurozitate dezvoltarea sentimentelor, încît, de multe ori, am avut falsa impresie că un tablou nou îi regăsea împietriți acolo unde îi lăsasem înainte, pentru ca treptat să se dezmorțească, să iasă din aparenta letargie și să-și continue vibrația intensă.

Realizarea actoricească cea mai însemnată îi aparține, în mod incontestabil, interpretului magistral al lui Mefisto, Ernst Busch, pe care l-am revăzut — într-o altă strălucire — în mai multe rînduri la Berliner Ensemble, unde funcționează cu titlu permanent. Puternica personalitate a acestui actor — unul din cei cîțiva foarte mari de pe întinsul R. D. Germane — a umplut scena, obligîndu-te să-l urmărești cu respirația întretăiată. Foarte interesantă este tratarea personajului diavolesc, care nu rămîne strîns în chingile crispării și ale umbrelor sumbre; Busch l-a înzestrat cu ironie și mult spirit, cu volubilitate și destulă dezinvoltură, descoperind, pe această linie, posibilitatea de a-i valorifica și mai bine cinismul și lipsa de scrupule. Mefisto, în interpretarea lui Busch, a părut mai puțin un cetățean înrădăcinat al iadului, descins din greșeală pe pămînt, și mult mai mult un plenipotențiar al diavolului, perfect aclimatizat — mult mai bine decît Faust și alți semeni de-ai lui — pe planeta noastră. Fără îndoială că, în această companie, principalului erou goethean nu putea decît să-i vină foarte greu. Și, Waldemar Schütz, umbrit de prezența lui Busch și insuficient înzestrat — după părerea mea — pentru acest rol, n-a realizat decît o debilă aparență faustiană: în prima sa epocă, el a fost cam colțuros, insuficient de spiritualizat, pentru ca în a doua să nu devină destul de senzual. În schimb, remarcabilă a fost Margarete Taudte, o sensibilă și autentic emotivă Margaretă, care a jucat cu delicatețe scenele de dragoste — în care Faust a secondat-o cu prea puțină pasiune —, pentru a ajunge, fără să se contrazică artisticește, la puternice intonații tragice în scenele finale de cvasinebunie.

Personajele numeroase care se aliniază în distribuția lui *Faust* și-au îndeplinit cu multă conștiinciozitate datoria, făcînd aproape să nu fie distinse ca participație ostentativ individuală, relevîndu-și însă cu putere de convingere prezența într-un ansamblu deosebit de coerent. Am avut, de altfel, o impresie foarte asemănătoare în raport cu decorurile și muzica. Cadrul plastic, grandios de simplu, a fost conceput de foarte înzestratul Heinrich Kilger, ca un fundal al acţiunii, jucînd cu discreţie şi nesolicitînd nici o clipă agresiv ochiul. La rîndul ei, muzica aranjată de Peter Fischer, cu toată amploarea caracteristică (orgă, numeros cor de adulţi, un suav cor de copii, o mare orchestră), n-a sunat niciodată independent, în fortissimo, ci, perfect consonantă cu mişcarea în scenă şi cuvîntul, s-a mulat perseverent pe corpul acţiunii, însoţind-o prietenă, susţinînd-o, valorificînd-o. Aceasta mi-a confirmat convingerea că, în general, atît de disputata muzică în spectacol se justifică admirabil acolo unde ştie să se topească în fiinţa întregii reprezentaţii, izbutind să fie disjunsă de rest numai cu mijloace foarte stricte de laborator, atunci cînd un specialist încăpăţînat purcede la o savantă analiză. Exprimîndu-ne printr-un paradox, am spune că e admirabilă muzica de spectacol care nu există ca... muzică, în accepţia foarte obişnuită a cuvîntului, ci ca o componentă supusă, docilă şi expresivă a imaginii *unice* pe care trebuie s-o transmită reprezentaţia de teatru.



Ernst Busch în rolul lui Mefisto („Faust" la Deutsches Theater)

Pornind de la această idee a unităţii spectacolului, prezentă pregnant în *Faust* de la Deutsches Theater, se impune o remarcă valabilă pentru multe ansambluri germane. N-am întîlnit peste tot impresionante şi numeroase personalităţi actoriceşti (aş fi înclinat chiar să cred că, în proporţie, noi dispunem de mai mulţi mari interpreţi), dar, foarte rar am simţit, vizionînd o piesă sau alta, discordanţe evidente înăuntrul distribuţiei, în raportul acţiune-decor, muzică-cadru plastic ş. a. Şi aici, intervine un factor esenţial al spectacolului : regizorul, care izbuteşte, atunci cînd îşi îndreptăţeşte calitatea, să imprime o concepţie unică, o viziune temporar (în primele faze de lucru) divizată între diversele componente ale viitoarei reprezentaţii, numai pentru a fi, în ultimă analiză, indivizibil reconstituită. Mi se pare că acest secret al lui Polichenelle, prea bine cunoscut, poate, la modul teoretic de mulţi directori de scenă, explică în practică o serie de succese ale teatrului german, care dispune de cîteva figuri importante de regizori. Ei sînt aceia care contribuie în mod esenţial la sudarea colectivelor, la tocirea marilor diferenţe de valoare în spectacol, la formarea unor şcoli unde se dezvoltă talente actoriceşti şi regizorale, la crearea unor stiluri proprii.

Aşa, de pildă, încheind observaţiile asupra celor văzute la Deutsches Theater, nu se poate ignora maniera în care e jucat aici, sub impulsul lui Wolfgang Langhoff, marele repertoriu clasic : grandios, fără grandilocvenţă ; elocvent, fără retorism ; tragic, fără nici o instilaţie parazitară de melo ; simplu, fără a accepta injoncţiunea vulgarităţii ; poetic, fără nici o interferenţă cu idilismul artificial ; în tonul epocii, fără a intra în desuet ; în consonanţă cu tendinţele contemporaneităţii, fără a ajunge la modernizări forţate.

Dacă mă uit bine, observ că în această enumerare a unor calităţi descifrate în stilul manifestat la Deutsches Theater, n-am făcut altceva decît să repet, pe scurt, unele date fundamentale care trebuie să se așeze în mod obligatoriu la baza unui spectacol de autentică artă. Coincidența este foarte explicabilă : *Faust* face parte din familia unor asemenea sărbători teatrale.

Opera și Opera Comică

Cel mai somptuos edificiu teatral din Berlin este, fără îndoială, Deutsche Staatsoper, făcut una cu pămîntul în vremea ultimului război și reînălțat cît mai aproape de forma inițială, în anii din urmă. Abundă aici ornamentele aurite, marmura, lemnul scump, distribuite pe spații foarte întinse, în holuri, foaiere, în celebra sală a lui Apollo...

Pe scena admirabil utilată a Operei, am văzut desfășurîndu-se baletul *Coppelia*. Surprinzătoare și extrem de interesantă a fost lectura nouă a unor motive prea bine cunoscute. Se știe că la baza acestui balet stă o nuvelă de E. T. A. Hoffmann, care îl vede pe Coppelius ca pe o încarnare diabolică a răului și distrugerii. Înscenarea berlineză a încercat să reinterpreteze acest personaj, deslușind în existența lui o dualitate, care îl face să basculeze între un șarlatan de bîlci și o figură înrudită cu aceea a doctorului Faust ; între aparențe și substanțe înspăimîntătoare, comice, înduioșătoare. Instinctelor lui tiranice, necruțătoare, li se adaugă în această viziune și o serie de înălțătoare aspirații spre absolut : meșterul înzestrat, ambițios și încrezut al mecanismelor vrea să dăruiască și viață păpușilor sale, tînjind în același timp să se împărtășească din harurile frumuseții, dragostei, mîngîierii.

Interpretul lui Coppelius (Erhart Stegmann) s-a străduit să valorifice această concepție originală și a izbutit, alături de Coppelia (Inge Koch), s-o facă în cea mai mare măsură. De altfel, și toți ceilalți secondanți s-au dovedit a fi niște dansatori foarte buni, în stare să caute și să găsească toate sensurile și unele valențe poetice ale mișcării. Spectacolul mi-a produs, în ansamblul lui, o impresie ciudată : fiecare detaliu aspira la perfecțiunea tehnică, fiind realizat cu o exactitate aproape matematică ; au fost momente de adevărată virtuozitate, și cu toate acestea n-am izbutit să ajung la suprema intensitate a emoției. Muzica lui Leo Delibes a fost transmisă, cu multă suplețe și cu o foarte delicată știință a nuanțelor, de o excelentă orchestră ; realizarea coregrafică, însă, atingînd desăvîrșirea tehnică, a fost insuficient căptușită de trăire sensibilă, și de aceea nu mi-a putut oferi o satisfacție deplină.

Un sentiment deosebit de acesta l-am încercat la Komische Oper, în contact cu lucrarea lui Leos Janacek, *Vulpea cea șireată*. Dominanta acestui spectacol a constituit-o poezia, prezentă în fiecare element și în ansamblul unei reprezentații neobișnuite. Sînt silit să fac o confesiune : nu mai văzusem niciodată o operă... animalieră. Or, aici, „personajele-oameni" sînt în minoritate — în orice caz calitativă, dar și cantitativă — față de „personajele-animale".

Imaginați-vă, de exemplu, nunta unor vulpi, la care participă broaște, melci, fluturi, alte viețăți ale pădurii, mișcîndu-se și acționînd în maniera proprie, caracteristică, fără a ne aminti de semenii noștri, independent de faptul că pînă la urmă interpreții sînt totuși oameni... Mergeți mai departe cu închipuirea și ascultați aceste animale cîntînd disciplinat cîte unul, în duo, sau în cor, cum se întîmplă de obicei la operă... Nu rămîneți numai la nunta de care vorbeam, ci continuați fabulația și ajungeți la o acțiune închegată, de natură să solicite eroii-animale să se bucure și să sufere, să demonstreze în scenă că simt aproape omenește și că acționează sub impulsul acestor sentimente... Dacă ați izbutit să vă reprezentanți toate acestea, trebuie să dobîndiți credința că ele sînt perfect realizabile înăuntrul unui spectacol de operă fermecător, pe care l-a compus cu mare artă regizorul Walter Felsenstein.

Am fi nedrepţi dacă am considera că meritul directorului de scenă se reduce la ingeniozitatea tratării unei teme dificile. E adevărat că primul lucru care se remarcă, urmărind cîntecul şi mişcarea animalelor, e tocmai acesta. Dar să ne oprim mai bine asupra viziunii generale: s-ar părea că e vorba de un balet-pantomimă, cu un generos fond orchestral şi cu rare, dar importante în economia generală, intervenţii de muzică vocală. Toate acestea sînt învăluite într-o atmosferă de mare poezie a naturii, care respiră prin toţi porii spectacolului. Dacă m-aţi întreba cine este protagonistul din *Vulpea cea şireată*, aş răspunde prompt, fără nici o ezitare: pădurea, pe care am simţit-o continuu tresărind, emoţionată, în ritmul muzicii şi al mişcării eroilor, la fiecare durere şi bucurie a animalelor prietene. Intrînd în amănunte, aş adăuga că mi s-a părut excepţională interpreta principală (Irmgard Arnold), care, în rolul vulpii şirete, cîntă splendid, se mişcă expresiv, găsind intonaţiile cele mai potrivite pentru a fi îndurerată, înduioşată, fericită, beneficiind de experienţa omului, dar simulînd perfect animalul. Şi ca ea, mulţi alţii...

Dar nici ingeniozitatea, nici ştiinţa măiastră a construirii unui cadru de autentică şi inspirată poezie nu epuizează maniera caracteristică a lui Walter Felsenstein. Şi aici ajungem, poate, la o problemă de existenţă a teatrului muzical. Nu sînt mare amator de spectacole de operă, cu toate că nu refuz niciodată, ba dimpotrivă, să asist la ele într-un fotoliu acasă, schimbînd cu conştiinciozitate discurile. Nu numai comoditatea mă face să am astfel de preferinţe, ci mai cu seamă senzaţia pe care am încercat-o de mai multe ori în stal, că asist la... muzică cu prea puţin teatru. Să mă explic: încă de la apariţia acestui gen, exista obişnuinţa de a i se spune *il dramma per musica*, pornindu-se de la ideea teatrului ca dată fundamentală, pe care se altoia în mod firesc muzica. Cu timpul însă, această accepţie foarte judicioasă a fost alterată, ajungîndu-se uneori la spectacole în care muzica e transmisă, poate, cu foarte multă sîrguinţă, ignorîndu-se aproape cu desăvîrşire jocul actorilor, gruparea lor în scenă, integrarea întregului într-o viziune regizorală.

Ceea ce m-a impresionat în mod deosebit la Opera Comică a fost că am văzut nişte valoroşi actori de teatru, care şi cîntau, fiind foarte înzestraţi în ambele direcţii. În afară de aceasta, a fost cît se poate de evidentă, aproape palpabilă, în *Vulpea cea şireată*, compoziţia minuţioasă a întregului spectacol, care a demonstrat munca regizorului cu fiecare actor în parte, implantarea organică a muzicii pe atitudinea interpretului în momentul dat, asociaţia perfectă a cuvîntului cîntat cu sensul lui logic şi cu acţiunea corespunzătoare.

Stilul imprimat de Walter Felsenstein — una dintre cele mai proeminente personalităţi regizorale germane — la Komische Oper mi se pare că reprezintă o viziune foarte modernă, complexă şi completă a spectacolului muzical. Poate, tocmai de aceea, alături de marea delectaţie artistică obţinută la *Vulpea cea şireată*, am mai dobîndit aici şi o încredere sporită în perspectivele spectacolului de operă, care, cîteodată, într-o tratare primitivă, săracă, apare puţin perimat.

Berliner Ensemble

Pe cheiul rîului Spree, dincolo de podul de pe Friedrichstrasse, care opreşte trecătorii să privească evoluţia lină, graţioasă a pescăruşilor şi mişcarea mai vulgară, mai puţin spectaculoasă a unor grupuri dezorientate de raţe sălbatice, în inima Berlinului se găseşte o clădire cu o aparenţă destul de modestă. În fiecare seară, nişte oameni grăbiţi, indiferenţi de astă dată la amabilităţile timide ale vietăţilor pripăşite în mod curios în centrul marelui oraş, se înghesuie în incinta clădirii şi, adesea într-o nemţească cam stîlcită, se interesează cum îşi pot procura bilete. Sînt germani, dar şi foarte mulţi străini, care vor să vadă interesantele spectacole de la Berliner Ensemble.

Teatrul lui Brecht a stîrnit în ultimii ani discuţii numeroase, aprinse, în jurul său, mobilizînd cu intensitate atenţia specialiştilor, entuziasmînd, indignînd, dar în orice caz intrigînd pe cei ce se ocupă de tainele scenei. S-a vorbit despre ambițiile autorului piesei *Mama Courage* de a deveni un Aristotel al zilelor noastre, care încearcă să purceadă la o cu totul nouă codificare a teatrului. I s-a imputat că, pierzînd simțul proporțiilor, vrea să lichideze printr-o trăsătură de condei tradițiile unui gen bătrîn de 2500 de ani. A fost acuzat că, dintr-un spirit gratuit de frondă, pledează pentru „antiteatru", care contrazice tot ce s-a așezat temeinic, unanim recunoscut, în imperiul Thaliei și Melpomenei. E adevărat că, în același timp, Bertolt Brecht și-a găsit și destui apologeți, dispuși să considere că el a revoluționat teatrul și că a inaugurat, în mod incontestabil, o eră nouă în istoria dramaturgiei și a spectacolului. Alții, și mai exaltați, au declarat că teatrul modern începe de la autorul lucrării *Cercul de cretă caucazian* și că maniera sa este singura posibilă, valabilă, artistică în zilele noastre.

Helene Weigel în „Mama Courage" (Berliner Ensemble)

Citisem și eu, ca omul care se respectă, mai multe piese brechtiene ; studiasem celebra *Theaterarbeit ;* urmărisem diversele discuții contradictorii, care antrenaseră — între alții — și pe marii actori Jean-Louis Barrault și Michael Redgrave. Ziceam, pornind de la aceste cunoștințe destul de sumare, că sînt relativ informat asupra unei mișcări teatrale care făcuse atîta scandal și îmi constituisem și un rudimentar punct de vedere critic. Cînd am aflat că plec în Germania, mi-am reluat fișele și am încercat să sistematizez, în vederea confruntării apropiate, cele cîteva lucruri pe care mi se părea că le știam. Mi-am amintit astfel că :

Brecht a fost un scriitor, nemulțumit cu anticipație de felul în care ar putea să-i interpreteze regizorii opera. De aceea, fiecare lucrare a sa, publicată în patrie, era însoțită de ample lămuriri ale autorului asupra filozofiei care i-a stat la bază, asupra sensurilor ei mai evidente sau mai absconse ; dincolo de aceasta, se dădeau foarte detaliate indicații asupra modului în care trebuia pusă în scenă. Atunci cînd guvernul R. D. Germane i-a oferit cu cea mai mare generozitate fondurile necesare, la sosirea sa în Berlin — 1948 — el a preferat să-și regizeze singur spectacolele, ocupîndu-se cu extremă meticulozitate și de alegerea muzicii pentru reprezentație, de schițarea și finisarea decorurilor, de realizarea costumelor ș.a.m.d. În acest chip, el a obținut posibilitatea practică de a exercita un cumul de funcții — scriitor și teoretician al teatrului, dramaturg și regizor —, care i-a îngăduit, într-o rară sinteză, să-și definească un sistem complex.

El și-a propus să renunțe la „forma dramatică", pentru a îmbrățișa „forma epică" : în această ordine de idei, a încercat să înlocuiască în teatru acțiunea cu narațiunea. Tot așa, a considerat că piesa nu trebuie să se desfășoare linear, pe o singură coordonată, ci mai degrabă circular, abordînd multilateral subiectul sub toate unghiurile posibile, pe toate fațetele existente.

Tehnica actoricească trebuie să pornească, după Brecht, de la *Verfremdungseffekt*, înstrăinarea sau „efectul de distanțare", care îl solicită pe interpret să nu se identifice cu rolul, ci să se detașeze de el pentru a putea adopta o poziție critică, susceptibilă să ducă în scenă la aprobarea sau dezaprobarea personajului jucat. În chipul acesta, se schimbă și modul de acțiune asupra omului din stal: el trebuie să se elibereze de „magia" spectacolului, să sesizeze convenția teatrală, să nu mai fie contagiat de emoție și să reacționeze nu sentimental, ci lucid, în mod critic și el, adoptînd o poziție clară, favorabilă sau defavorabilă, în raport cu ideile exprimate de piesă și susținute, prin „efectul de distanțare", de către interpreți. În ultimă analiză, se ajunge astfel la înlocuirea teatrului ca ficțiune, cu o formă de spectacol mai „științifică", negîndu-se în același timp valoarea contemporană a teatrului pasiunilor („racinean", cum i s-a spus de atîtea ori), care se cere suplinit de intervenția activă a rațiunii actorului și spectatorului.

Înarmat cu aceste cîteva date rememorate, am plecat, nerăbdător, să-i prind asupra faptului, la fața locului, pe incriminați. Am văzut la Berliner Ensemble patru spectacole — *Mama Courage și copiii ei* și *Cercul de cretă caucazian* de Bertolt Brecht; *Năzdrăvanul de la Soare-Apune* de I. Synge, *Pupila* de A. Ostrovski —, am asistat la repetiții, am stat de vorbă cu actori, regizori, pictori scenografi și... către sfîrșit abia, am început să deslușesc o serie de lucruri care au completat sau contrazis uneori rudimentarele mele informații, condiționînd adevărata înțelegere a teatrului brechtian.

Primul contact cu piesa *Mama Courage* m-a obligat, de la început, la o serie de reflecții suplimentare. Am luat în mînă programul, care m-a izbit prin formula sa originală de compoziție: într-o prezentare grafică excepțională, el se ocupă destul de puțin, la modul direct, de piesă, făcînd însă o serie de asociații diverse, pe planul ilustrației și al ideii, menite să explice substanța lucrării. În cazul concret, programul debutează astfel:

„Ce trebuie să demonstreze astăzi spectacolul
Mama Courage și copiii ei:

Că marile afaceri din timpul războaielor nu se fac de către oamenii simpli. Că războiul, care reprezintă, de fapt, continuarea afacerilor prin folosirea altor mijloace, face ca virtuțile omenești să devină ucigătoare chiar și pentru cei ce le posedă. Că el trebuie din această cauză combătut".

După acest gen de motto, urmează niște ilustrații puse față în față, din care se vede că astăzi un tun valorează cît o școală, un avion de bombardament cît un spital ș.a.m.d. Acestor imagini comparative li se adaugă cîteva fraze ale lui Johann Gottfried Herder asupra războiului și două desene de Picasso, închinate luptei pentru pace. În cele din urmă, niște imagini fotografice și textul unor cîntece din piesă, cîteva detalii asupra punerii în scenă.

Din simpla lectură a programului, se impun cel puțin două observații, confirmate mai tîrziu pe marginea spectacolelor. Mai întîi, intenția explicită a autorului de a transmite un mesaj, de a susține o teză, care justifică, în ultimă instanță, toată construcția reprezentației. În al doilea rînd, folosirea unui sistem de anacronisme, pentru situarea concomitentă a personajelor în epoca lor — în cazul concret, e vorba de secolul al XVII-lea — și în contemporaneitate, lăsîndu-le să vorbească o dată pentru a ilustra mai multe situații, dintre care dominantă rămîne aceea a zilei de azi. Decurge de aici o concepție oarecum nouă a dramei istorice, care își impune aproape coincidența cu contemporaneitatea, nu prin intermediul unor legături destul de depărtate, pe care trebuie să le găsească spectatorul, ci prin sugestia directă făcută de regizor și actor. Tocmai de aceea, pot să afirm cu convingere că am recepționat în sală motivele din *Mama Courage*, petrecute acum 300 de ani, ca pe niște motive *contemporane*.

Am căutat să descifrez de la primii pași ai actorilor în scenă, ca pe o dată fundamentală, felul în care acțiunea e înlocuită de narațiune, modul caracteristic de manifestare al „teatrului epic". Înaintea fiecărui tablou, o proiecție cinematografică pe ecranul improvizat al unei cortine albe povestește în cîteva cuvinte acțiunea care se va desfășura, stabilind momentul istoric pe parcursul războiului de treizeci de ani și întîmplările eroinei principale și ale familiei ei. Astfel, sîntem preveniți asupra celor ce se vor petrece, și surprizele, pe acest plan, sînt excluse. Cînd se ridică cortina, așteptăm să se întîmple ceea ce știm că se va întîmpla, fiind curioși numai să vedem ce mijloace vor folosi actorii, cum vor izbuti să ne convingă. Sarcina interpreților devine incomparabil mai dificilă decît într-un spectacol obișnuit, în măsura în care omul din stal trebuie să-și filtreze emoția exclusiv pe ceea ce dă actorul imprevizibil din arta sa, acțiunea fiind perfect previzibilă.

Și aici, ajungem la capitolul emoției, pe care Brecht voia s-o elimine din discuție. Trebuie să mărturisesc că, în acest punct, am impresia că marele poet dramatic s-a înșelat. Am venit la Berliner Ensemble avizat : pradă resemnării, știam că trebuie să-mi pun la bătaie toate resursele raționale, trimițînd în vacanță, pentru acest interval de timp, chiar cea mai vagă intenție afectivă. Mai mult decît atît, veneam, nu în calitate de simplu spectator, să văd o interesantă experiență de teatru și m-am pregătit să înregistrez resorturile intime, să fac investigații aproape științifice, de laborator. Și cu toate acestea, am fost profund emoționat...

Actorii evită cu cea mai mare strășnicie melo-ul, străduindu-se să treacă cu o discreție perfectă pe lîngă durere, suferință. Textul este și el zgîrcit în această direcție, ferindu-se de provocări la adresa sentimentalismului nostru. Cînd le judeci la rece, acasă, ești dispus să apreciezi că lucrurile stau tocmai așa. În sala de spectacol, însă, mi s-au suit mereu noduri în gît și am purtat o lacrimă suspendată în geană cîteva ceasuri. Care este explicația ? În primul rînd, mi se pare că Brecht a făcut abstracție de marea disponibilitate emotivă a omului, care îi joacă adesea feste, chiar cînd e ferm hotărît să se așeze cu gravitate în fotoliul rațiunii. În afară de aceasta, nici „efectul de distanțare" nu funcționează fără defect : aș putea să jur că, în reprezentație, în foarte multe momente, actorii s-au identificat deplin cu rolul, suferind și bucurîndu-se cu personajul și determinînd implicit asocierea sentimentală a spectatorului. Am surprins, în mai multe situații, introducerea... prin fraudă a teatrului trăirii, care, de altfel, mi se pare indispensabil, cel puțin cîteodată, și în economia spectacolului brechtian.

Vreau să mă opresc asupra unor scene — cărora le-am atribuit niște titluri convenționale —, semnificative pentru sistemul brechtian, excepționale ca valoare și susceptibile, poate, să transmită o imagine palidă asupra virtuților artistice neobișnuite ale acestei reprezentații la Berliner Ensemble :

Prezentarea protagoniștilor. Prima cunoștință cu eroii se face pe scena goală : turnanta se învîrtește într-un sens, iar cei doi feciori ai vivandierei Anna Fierling, înhămați la căruța în care stau Mama Courage și fiica ei mută, Kattrin, pășesc în sens opus. Mișcarea lor, amortizată de direcția contrară a turnantei, pare plină de efort, căpătînd o amplă perspectivă, care te aruncă în niște spații foarte mari, incomparabil mai întinse decît scena. Refrenul monoton („Cîntecul Mamei Courage"), care însoțește acest moment, contribuie din plin la crearea atmosferei.

În acest tablou, ca și în altele, atenția e solicitată de simplitatea, aproape, de inexistența decorului, cu care m-am obișnuit la teatrul lui Brecht. Decorurile lui Heinrich Kilger de aici, sau cele ale lui Karl von Appen din alte spectacole sînt, la prima vedere, rudimentare, îndeplinind, însă, prin marea lor putere de sugestie, o funcție extrem de însemnată în definirea cadrului general : ele nu sînt construite meticulos, pînă la ultimul detaliu, folosind adesea o linie, o trăsătură, care conturează, desenează plastic, viguros, ansamblul. În intenția sublinierii convenției teatrale, se întîmplă cîteodată — mai cu seamă în *Cercul de cretă caucazian* — să se schimbe decorurile fără coborîrea cortinei. Aceste manevre m-au cam deranjat, în calitate de vechi amator al spectacolului tradițional, dar era evidentă intenția direcției de scenă de a ne trage de mînecă, amintindu-ne insistent: „Nu fiți proști, nu vă lăsați induși în eroare, nu intrați în situație: sîntem la teatru și jucăm pentru voi, cu niște eroi fictivi, o piesă, pe care vrem s-o înțelegeți, nu s-o simțiți".

Moartea fiului. Annei Fierling i-a murit feciorul; cînd află, ea are un urlet mut, care îți răvășește sufletul: gura e larg căscată, capul adînc dat pe spate, nu se aude nici un sunet și totuși simți cel mai impresionant strigăt al durerii. Peste acest moment se stinge lumina și, cînd se reaprinde, soldații îl aduc pe targă pe cel ucis și-i cer mamei să-l identifice. Ea nu vrea să-l recunoască, pentru a nu fi implicată în cele ce i se impută fostului ostaș și are un joc dublu, extraordinar: cu fața la soldați, ea arborează un surîs tîmp și face niște mișcări comice, grotești, pentru ca — întorcîndu-se cu spatele la ei — să manifeste o durere incomensurabilă, care-i schimbă fundamental înfățișarea, gîrbovind-o, îndoliindu-i ochii, desenîndu-i o gură a desperării. Sînt, în interval de cîteva fracțiuni de minută, două măști, care nu par posibile pe același obraz, în stare să-i schimbe fundamental vîrsta, trăsăturile caracteristice, expresia în aparență invariabilă.

Miracolul acesta este săvîrșit de una din marile actrițe ale lumii, soția lui Brecht, directoarea teatrului, Helene Weigel. Cu mijloace extrem de simple, ea te stăpînește, te obligă s-o asculți (cuvîntul ei poate fi foarte bine recepționat, fără să-i înțelegi perfect, fiindcă oricum, în această melodie cuceritoare, prinzi explicit intenția), te convinge în mod cert. Fiecare mișcare, oricît de mică, e justificată de nevoia exprimării unei nuanțe, a unui semiton: de aceea, orice gest vorbește concludent în numele interpretei, transmițînd un sens. În general, statura Helenei Weigel este uriașă în scenă, acoperind-o, covîrșind-o, trecînd oricînd vrea dincolo de limitele ei convenționale, în sală, sau la nevoie, și dincolo de pereții teatrului.

Plecarea bucătarului. Mama Courage nu vrea s-o părăsească pe Kattrin și de aceea nu acceptă să-l petreacă pe bucătar acasă, să-i rămînă tovarășă pe viață; ea dispare, fără să-i comunice hotărîrea. Iar el cînd vede ce s-a întîmplat, își joacă durerea, singurătatea, cu gesturi și pași mici, grei, apăsați de suferință, prelungiți parcă la infinit, cu mișcări măsurate ale toiagului, care îl însoțește expresiv în această scenă asemenea cuvîntului. Momentul culminant, care sugerează cufundarea eroului în depărtare, îl găsește pe interpret cu spatele la sală, poticnindu-se lent către fundul scenei, unde pare să se piardă în nesfîrșit.

Ernst Busch — pe care l-am cunoscut în Mefisto la Deutsches Theater — joacă aici magistral, anunțînd în același timp și marea sa creație din *Cercul de cretă caucazian.*

Dansul lui Eilif. Un fiu al Annei Fierling, pierdut pentru o vreme, se reîntîlnește cu Mama Courage. El e astăzi soldat și-și exprimă bucuria revederii printr-un dans cu spada: mișcările sînt sacadate, abrupte, dar pline de o mare grație și sensibilitate, care și ele... emoționează.

O observație, pornind de aici: dansul, ca și cîntecul, se întîlnește destul de des în teatrul brechtian, avînd funcții definite în exprimarea ideilor, în compoziția spectacolului. Aceasta obligă pe actori, ca altădată în commedia dell'arte, de pildă, să fie compleți, știind că folosească aproape cu aceeași virtuozitate cuvîntul, intonația muzicală și poezia mișcării, care este dansul.

Ekkehard Schall, care apare de data aceasta în Eilif, poate fi văzut și în *Pupila* și în *Năzdrăvanul de la Soare-Apune:* el are o manieră ușor mecanizată — cu care m-am împăcat destul de greu —, susținîndu-și partitura prin repetări obsedante, cu ajutorul unor inflexiuni voit egale. Mi s-a părut, în general, că actorii de la Berliner Ensemble nu au absolut aceeași manieră de joc: unii, din familia lui Ekkehard Schall, parcă mai fideli preceptelor brechtiene, se susțin în scenă prin gesturi, voce, atitudini foarte studiate și destul de artificiale; alții — aproape întotdeauna protagoniștii — se comportă natural, împrumutîndu-și stilul simplu din obișnuința cotidiană. Am avut impresia că și aici —

mă refer la o a doua categorie de actori — se face un compromis de apropiere, în raport cu teatrul trăirii, cu sistemul lui Stanislavski.

Kattrin eroină. Fiica mută a Annei Fierling are un moment menit să contrazică impresia pe care ne-o lasă, de-a lungul piesei, existența ei anonimă, supusă, în aparență incapabilă de acte energice : către final, ea se urcă pe un acoperiş şi bate vehement toba, în pofida primejdiei, chemînd armatele să vină în ajutorul oraşului Halle. Situația aceasta își găseşte justificarea psihologică în măsura în care e perfect plauzibilă o explozie viguroasă pe un teren considerat multă vreme placid, resemnat, împăcat cu soarta. Angelike Hurwicz intră foarte firesc în situație, gradîndu-şi hotărîrea, care mijeşte la început, pentru a apărea apoi neclintită. Bătaia tobei, însoțită de gesturi foarte largi ale mîinilor şi de o schimbare continuă, foarte nuanțată, a expresiei obrazului, aduce în scenă un întreg proces tragic, compus din mai multe perioade distincte.

Helene Weigel şi Ernst Busch în „Mama Courage" (Berliner Ensemble)

Interpreta Kattrinei este una dintre cele mai valoroase actrițe de la Berliner Ensemble : am văzut-o în *Mama Courage* şi în rolul Gruschei din *Cercul de cretă caucazian.* Jucînd-o pe Kattrin, ea a avut dificila sarcină scenică de a vorbi în numele unei mute, s-a exprimat elocvent prin mişcările feței, printr-o gestică bogată în sensuri, cu ajutorul mîinilor care au transmis fraze de gîndire şi sentiment, prin unduirile dureroase sau de bucurie naivă ale întregului trup, printr-o mică gamă de sunete nearticulate, care i-au îngăduit cîteodată totuşi să transmită sentimente aşezate între satisfacția primitivă şi desperarea fiarei rănite. (În treacăt fie spus, actorii de la teatrul lui Brecht sînt, adesea, şi nişte mimi virtuoşi, pe care absența cuvîntului nu-i lipseşte de posibilitatea de a exista, de a vorbi, în fond, în scenă.) În Grusche, Angelike Hurwicz, mai puțin contorsionată, eliberată de servitutea infirmității fizice, a adus prezența unei admirabile femei simple, învăluite de aureola purității morale ; aici, ea a dezvăluit — după credința mea, printr-o identificare cu rolul — o altă fațetă, foarte generoasă, a unui talent matur.

Mama Courage şi Kattrin. După actul de eroism al Kattrinei, ea e ucisă. Anna Fierling înlănțuie capul moartei şi intonează un cîntec, de o răvăşitoare armonie. E unul din momentele cele mai emoționante din piesă, în care Helene Weigel, în mod incontestabil contagiată de situație, de rol, îl trăieşte şi ne transmite cu intensitate, folosindu-se în mare măsură şi de cîntec, durerea mamei grav rănite sufleteşte.

În general, cîntecele apar cu regularitate în teatrul brechtian : ele nu constituie divertismente, ci o componentă efectivă, intrinsecă, a concepției spectacolului. Tocmai de aceea, ele nu întrerup cursul acțiunii, ci o prelungesc, o completează, constituind punți organic integrate în desfăşurarea subiectului ; astfel, ele par să descindă direct din cuvîntul vorbit, trecerile fiind aproape imperceptibile în urmărirea logică a fabulei care stă la baza piesei. Din această pricină, am fost uşor intrigat cînd în *Mama Courage*, cîntecul era marcat de un simbol: la începutul fiecărei părţi muzicale, coboară din podul scenei pînă în partea ei de sus o pînză drapată, de care sînt legate o tobă, un corn englezesc şi trei globuri luminoase. Acesta ar fi un fel de semn al muzicii, care mi se pare arbitrar, în măsura în care, de fapt, te obligă, fără nici o nevoie, să separi planul cîntecului de acela al teatrului vorbit.

Despre cîntecele prezente în spectacole şi compuse, de cele mai multe ori, de Paul Dessau, intimul colaborator al lui Brecht, şi de Hanns Eisler, trebuie menţionat că sînt mai degrabă vorbite, cu motive care se repetă mereu, destul de zgîrcite pe planul marilor armonii şi al varietăţii de sunet; ele păstrează o mare expresivitate, care din nou generează adeseori emoţia, împlinind impresia de ansamblu. Multe cîntece te urmăresc dincolo de sala de teatru, obligîndu-te la rememorarea unor puternice momente scenice: aşa sînt, de pildă, în piesa pomenită, „Cîntecul Mamei Courage" şi „Cîntecul despre Marea Capitulare" (executate de Helene Weigel), „Cîntecul fraternizării" (executat de Regine Lutz), „Balada despre femeie şi despre soldat" (executată de Ernst Busch) ş.a.

Mama Courage singură. În final, Anna Fierling se înhamă la căruţă — i-au plecat dintre vii toţi copiii — cu nişte gesturi foarte rare, măsurate, dramatice şi porneşte, pe turnantă, ca la început, impunînd de data aceasta impresia că a plecat, împovărată, să-şi ducă spre infinit cosciugul greu al suferinţelor.

Dacă aş încerca să fac o apreciere globală a spectacolului, mi-ar fi foarte dificil să operez, conform indicaţiilor brechtiene, la modul cu desăvîrşire lucid. Aceasta, fiindcă *Mama Courage şi copii ei*, la Berliner Ensemble, sună ca un grandios imn antirăzboinic, care m-a emoţionat profund, convingîndu-mă, alături de spectatori şi comentatorii de pe diverse meridiane, că face parte din familia marilor realizări teatrale contemporane.

Cercul de cretă caucazian actualizează o străveche legendă chinezească (Hoei-Ian-Ki), tratată într-un mod nou, care-i atribuie şi un colorit mult mai viu. Fabula piesei — asemănătoare în ultimă instanţă cu judecata lui Solomon, despre care se vorbeşte în Cartea Regilor din *Vechiul Testament* — este depănată, pornindu-se de la un litigiu, existent în vremea noastră, între două colhozuri gruzine. Este un procedeu oarecum asemănător cu intenţia actualizării problemelor mari ale războiului de 30 de ani în *Mama Courage;* legătura cu contemporaneitatea pare însă aici mult mai explicită, apelîndu-se la valoarea simbolică a legendei cercului de cretă şi folosindu-se iarăşi sistemul anacronismelor, pomenit şi altă dată. Aşa, problema maternităţii determinată social, sau aceea a judecătorului popular, care nu se orientează după litera legii, ci îi desluşeşte sensul autentic, au nişte rezonanţe valabile, poate, şi pentru vremurile din urmă, dar în orice caz familiare secolului nostru.

Piesa aceasta, cu profunde sensuri morale, sociale, a fost pusă în scenă la Berliner Ensemble de Bertolt Brecht. Ea apare, şi pe planul textului şi pe acela al spectacolului, ca un adevărat manifest al teatrului epic. Naraţiunea este aici dată altfel decît în *Mama Courage:* în locul proiecţiilor explicative dinaintea fiecărui tablou, există un povestitor (Ernst Busch) şi o echipă restrînsă de cîntăreţi, care relatează, în acelaşi gen de cîntece vorbite, întîmplările din piesă, întrerupînd adesea acţiunea pentru a o lămuri; mai mult decît atît, uneori actorii se opresc şi cîntăreţul comunică publicului gîndurile lor. (Aşa, de pildă, la un moment dat, dialogul dintre Grusche şi logodnicul ei rămîne suspendat, iar actriţa — Angelike Hurwicz — priveşte pierdută în sală, în vreme ce povestitorul destăinuieşte nădejdile ei intime.) Unele personaje — cele negative, din clasele sociale suprapuse — poartă măşti stilizate, care consemnează expresia lor caracteristică; ar trebui adăugat că, în alte piese, unde pe obrazul actorilor nu apar măşti confecţionate din materiale diverse, există interpreţi care îşi pietrifică înfăţişarea, părînd, cu intenţie, mereu aceiaşi.

Existenţa măştilor propriu-zise subliniază, în acest caz, caracterul de convenţie teatrală, pe care Brecht îl valorifică şi prin schimbarea frecventă a decorurilor la scenă deschisă, sau prin comportarea extrem de degajată a actorilor, dispuşi parcă să demonstreze cu tot dinadinsul că joacă.

Foarte frumoase şi riguros studiate sînt decorurile şi costumele lui Karl von Appen, puţin mai bogate, de astă dată, ca paletă coloristică. Încîntătoare e muzica lui Dessau, care a născocit pentru *Cercul de cretă caucazian* un nou instrument, denumit „joc de gong" şi alcătuit din opt gonguri metalice (compuse din 95% aluminiu, 4% cupru şi 1% mangan), capabile să scoată nişte sunete adînci, cu o surdă dar impresionantă rezonanţă. Splendidă este execuţia cîntecelor — Ernst Busch, acest mare artist, are o voce care farmecă urechea, sfîşiind sufletele. Deosebit de interesante sînt creaţiile actoriceşti ale Angelikăi Hurwicz — care, în Grusche, a fost tot timpul aproape de identificarea deplină cu rolul — şi a lui Ernst Busch, în complexa partitură a judecătorului Azdak. În ansamblu, am recepţionat acest spectacol cu mai puţină emoţie decît pe cel anterior, rămînînd însă profund impresionat de virtuozitatea actoricească, de muzica şi plastica sa.

Piesa *Năzdrăvanul de la Soare-Apune* (cum s-a tradus în romîneşte, în loc de *Eroul de la Soare-Apune,* cum apare în tîlmăcirea germană) se pretează foarte bine la o tratare în maniera teatrului epic. Ea e jucată la Berliner Ensemble la modul necruţător ironic al intenţiilor autorului, făcînd impresia că nu ia nimic în serios, dar punînd, în fond, extrem de serios o serie de probleme. S-ar putea vorbi aici, între altele, despre modul în care sistemul de teatru brechtian asociază — aşa cum face şi Chaplin sau mulţi actori chinezi — comicul, tragicului, amplificînd în acest chip cel de al doilea termen.

Încercînd să sezisăm şi în acest spectacol asociaţia cu contemporaneitatea, jocul anacronismelor, am constata legătura voită dintre eroul dramaturgului irlandez şi un alt... erou din zilele noastre. În program apar două fotografii ale lui Hitler şi o explicaţie: „Eroii se fac". În scenă, personajul principal al piesei, Cristopher Mahon, care e pe cale să devină erou fiindcă a săvîrşit o crimă, adoptă nişte poze foarte cunoscute de cabotinerie hitleristă : de pildă, cînd încearcă straiele lui Shawn Keogh, el bagă o mînă în pieptarul hainei, expunînd cealaltă mînă în toată lungimea şi răsfirînd neglijent degetele, aşa cum făcea altădată sinistrul Adolf.

Remarcabile sînt cele cîteva scene de ansamblu (ca sosirea văduvei Quin sau manifestaţia satului), unde, fără înghesuirea unui număr mare de personaje, sînt sugerate mulţimile : e o tehnică obişnuită la teatrul lui Brecht, care foloseşte îndeobşte un grup foarte mic de figuranţi, izolat însă într-un spaţiu restrîns al scenei şi supus unei ploi de lumină, astfel încît se obţine impresia unei importante aglomerări de oameni.

Parodia lui Synge, susţinută strălucit mai cu seamă de Heinz Schubert (în rolul eroului principal) — un actor înzestrat cu mult farmec personal, umor şi o capacitate de percepţie justă a celor mai fine nuanţe —, şi-a descoperit, pe scena lui Berliner Ensem-

Angelike Hurwicz şi Ernst Busch în „Cercul de cretă caucazian" (Berliner Ensemble)

ble, o serie de sensuri noi, de o stringentă actualitate în atmosfera „eroică“ susținută de emulii lui Hitler din partea de la Soare-Apune a Germaniei.

Angelike Hurwicz se ocupă și de regie, semnînd direcția de scenă a spectacolului *Pupila* de A. Ostrovski, unde am avut plăcerea să întîlnesc în rolul important al Nadiei pe Rosaura Revueltas, protagonista admirabilului film social american *Sarea pămîntului* (actrița a fost silită, după turnarea filmului pomenit și a manifestărilor ei progresiste, să părăsească continentul american, refugiindu-se în R. D. Germană și făcînd teatru la Berliner Ensemble și cinematograf la DEFA).

Urmărind acest spectacol, am putut observa că el a fost tratat pe o linie mai tradițională, determinată de necesitatea păstrării și transmiterii sensurilor piesei. De unde, se poate trage concluzia avantajoasă că Berliner Ensemble nu are ambiția absurdă de a modifica pe calapodul teatrului epic întreaga dramaturgie universală de cînd lumea pînă astăzi. Fără îndoială că amprenta stilului teatral brechtian s-a simțit și în *Pupila* (simplitatea poetică sugestivă a decorurilor lui Karl von Appen, aceeași manieră ușor mecanizată a lui Ekkehard Schall în rolul lui Grișa, împingerea destul de violentă către caricatură, către grotesc a unor personaje ș.a.m.d.), dar dimensiunile aplicării acestui stil, în cazul concret, au fost mai mici ca în alte părți lăsîndu-se condiționate de necesitatea nealterării ideilor fundamentale ale autorului.

Pomenind spectacolele văzute la Berliner Ensemble, am încercat să mă opresc asupra cîtorva detalii semnificative, care mi s-au părut că ilustrează în mod practic concepția despre teatru a lui Brecht. Este limpede că insuficiența volumului de cunoștințe, dobîndite numai în cîteva contacte cu experimentarea unui sistem foarte complex, n-a permis, nici de data aceasta, fundarea celui mai serios aparat critic. Cu toate acestea, confruntarea dintre ideile mele preconcepute asupra teatrului epic și materializarea teoriei brechtiene pe scenă mi-au înlesnit constituirea unei optici mult mai serioase asupra disputatului autor al *Mamei Courage*.

Cred că, în această discuție, este absolut necesar să pornim de la cauzele care l-au determinat pe Brecht să abordeze o nouă tehnică teatrală. Sînt ferm convins acum că nu este vorba de o dorință nejustificată de a găsi niște forme senzaționale, de scandal, care să-l epateze pe burghezul obișnuit să se odihnească în stal. Marele poet dramatic contemporan — și această calitate nu-i poate fi contestată în nici un caz — a fost profund preocupat de găsirea celor mai potrivite modalități de transmitere a unui mesaj revoluționar. Dramaturgia sa confirmă, fără echivoc, tendințele politice ale autorului, dorința sa explicită de a face prin teatru propagandă, în cel mai bun și mai artistic înțeles al cuvîntului. Fără îndoială că aceste tendințe admirabile trebuiau sprijinite de elemente spectacologice corespunzătoare : și, în acest punct, Brecht și-a început lupta împotriva poncifurilor artei burgheze, de atîtea ori improprii să-i exprime pe scenă grandoarea gîndului revoluționar. Astfel a apărut ideea teatrului epic, care, narînd, înlătură posibilitatea unor confuzii de interpretare și desface cu limpezime sensurile piesei. Pe aceeași linie, și susținerea „efectului de distanțare“, menit — prin obiectivarea actorului și adoptarea unei atitudini critice față de rol — să oblige și spectatorul la îmbrățișarea unei poziții nete, politice în ultimă analiză. Tot așa, pentru ca amatorul de teatru să nu devină prizonierul sentimentelor sale mai mult sau mai puțin controlate, se propune reliefarea cît mai puternică a convenției din scenă.

Aceste cîteva date ale spectacolului brechtian nu păstrează o valoare formală, ci sînt solicitate de idee, de ideea politică susținută de autor. Lucrul acesta nu trebuie uitat niciodată, cu atît mai mult cu cît e foarte des uitat de apologeții burghezi ai formelor brechtiene. Unii dintre ei sînt siliți, cîteodată, să remarce că este vorba despre un teatru de propagandă, un teatru al „luptei de clasă“ (cum îl numește un teoretician de la săptămînalul francez „Arts-Spectacles“). Dar, în majoritatea cazurilor, estetica teatrală burgheză este entuziasmată de formele brechtiene, eliminînd din discuție fondul operei sale.

care a determinat abordarea acestor forme. Mi se pare că cea mai gravă greşeală în aprecierea teatrului epic constă tocmai în această arbitrară desfacere a intenţiilor politice de modul lor de exprimare. (De altfel, confruntarea sistemelor lui Stanislavski şi Brecht, făcută în presa occidentală de specialitate, a suferit şi ea de acest viciu fundamental, care i-a denaturat concluziile.)

Stabilind această premisă, de la care trebuie să pornească orice dezbatere asupra teatrului epic, aş vrea să adaug că am, totuşi, impresia că şi Brecht s-a lăsat la un moment dat, fiind iniţial extrem de bine intenţionat, sedus de propriile sale descoperiri. Din această cauză, au apărut uneori în spectacolele sale valori formale de mai mică însemnătate, care nu sînt deplin justificate de necesităţile textului. (Aşa, de pildă, semnul muzicii în *Mama Courage*, ostentarea, uneori obositoare, a convenţiei teatrale în *Cercul de cretă caucazian*, măştile nu absolut indispensabile din acelaşi spectacol, maniera mecanizată, exagerat artificializată, a unor actori ca Ekkehard Schall ş.a.) Este drept că aceste artificii formale n-au o valoare preponderentă şi nu alterează sensul general, mesajul piesei, dar ele sînt, cîteodată, cel puţin de prisos.

Scenă din „Cercul de cretă caucazian" (Berliner Ensemble). In prim plan : Helene Weigel

Dacă ne referim la tehnica actoricească, trebuie să constatăm, în primul rînd, că la Berliner Ensemble colectivul de interpreţi, format la şcoala teatrului epic, e de o calitate excepţională. În afara proeminenţelor actoriceşti, la fiecare spectacol există un ansamblu admirabil sudat, în care fiecare individualitate reacţionează fără defect : şi aici, pe planul celei mai minuţioase munci cu toţi interpreţii chemaţi să exprime ceva în scenă, Brecht se întîlneşte cu alte mari sisteme de teatru, şi în orice caz cu acela al lui Stanislavski. Vreau să menţionez, în această ordine de idei, că mi se pare forţată adversitatea netă, stabilită de presa de specialitate din Occident, între convingerile ctitorilor a două mari aşezăminte de cultură : Teatrul de Artă de la Moscova şi Berliner Ensemble. În afara extremei meticulozităţi a muncii actoriceşti, care-i apropie fără îndoială, nu se poate să ignorăm o altă înrudire însemnată pe planul conştiinţei rolului : e drept că Brecht nu vorbeşte despre supratemă şi subtext, dar e categoric că pentru a putea ajunge la poziţia critică faţă de personaj e necesară, în prealabil, cunoaşterea ideii majore a piesei şi a tuturor sensurilor cuprinse, chiar dacă nu întotdeauna foarte clar exprimate, în fiecare replică.

Este la fel de greşită şi tendinţa altor critici burghezi, care identifică sistemul lui Stanislavski cu acela al lui Brecht, pentru simplul motiv că amîndouă sînt preocupate profund de transmiterea mesajului piesei, avînd, în acelaşi timp, o limpede direcţie revoluţionară. Aceste două moduri de a vedea realizată drama în scenă reclamă tehnici diferite : Konstantin Sergheevici subliniază cu fermitate ideea teatrului trăirii, în vreme ce autorul *Cercului de cretă caucazian* propune, în unele părţi, o variantă nu extrem de deosebită de aceea a teatrului reprezentării. În mod practic, însă, după cum am arătat, vorbind despre unele piese văzute la Berliner Ensemble, am credința că nici aici teatrul trăirii n-a fost cu desăvîrșire exclus din competiție, manifestîndu-se într-o serie de situații (Helene Weigel în *Mama Courage*, Angelike Hurwicz în *Cercul de cretă caucazian*, majoritatea interpreților în *Pupila* ș.a.) și contribuind efectiv la creșterea valorii artistice a spectacolului.

N-am epuizat observațiile făcute pe marginea celor văzute la teatrul de pe cheiul rîului Spree ; aceste instantanee n-au avut decît justificarea de a solicita o serie de reflecții în legătură cu drumurile teatrului modern. Am reținut, în orice caz, că teatrul epic, cu calitățile și defectele sale, nu poate fi considerat — cum se străduiesc să demonstreze unii care se înfierbîntă mai ușor — singurul mod posibil de a aborda spectacolul în zilele noastre. Și aceasta nu numai fiindcă există nenumărate piese care nu se lasă tratate în maniera brechtiană, date fiind contraindicațiile cuprinse limpede în textul dramatic. Ci, fiindcă mobilizarea atenției spectatorului, determinarea poziției sale politice pot fi obținute, în cele mai bune condiții, și prin intermediul emoției, al identificării actorilor cu rolurile lor. De aceea, eliberat de „magia" — folosesc termenul lui Brecht, tocmai acolo unde se aștepta, poate, mai puțin — spectacolelor de o înaltă calitate artistică de la Berliner Ensemble, n-am părăsit credința în posibilitățile multiple de expresie în teatrul contemporan, care, trecînd prin experiențele lui Gordon Caig și Pitoëff, Baty și Dullin, Reinhardt și Copeau, păstrează la loc de supremă cinste marele adevăr al artei lui Stanislavski și Nemirovici-Dancenko, virtuțile incontestabile ale realismului socialist.

*

Leipzig, Weimar, Dresden, Elveția saxonă, Grotele zînelor, valea Elbei, Deutsches Theater, Berliner Ensemble... Torentul impresiilor culese în această fermecătoare și instructivă călătorie prin Germania nouă continuă să-mi dezmierde amintirea. Am scuturat puțin în aceste pagini povara reminiscențelor încîntătoare. N-am avut ambiția unei sistematizări foarte riguroase, a celei mai drepte ierarhizări. Am încercat, prin intermediul unor notații, al unor marginalii, să evoc momentele și ideile dispuse să-și demonstreze valabilitatea îndelungă prin perseverența cu care m-au însoțit pînă astăzi, obligîndu-mă la nenumărate asociații pe planul discuțiilor, lecturilor, spectacolelor. Poate că aceste rînduri vor solicita atenția oamenilor interesați să afle cîte ceva despre minunata patrie a lui Goethe și Marx, despre prietenii noștri germani, care durează, pe solul unor străvechi tradiții de cultură și civilizație, lume nouă. Rîndurile adunate aici sînt departe de a alcătui un mic tezaur de informație. Ele constituie, în cel mai bun caz, o invitație la cunoaștere...

MIHAI GHIMPU

Impresii despre teatrul indian

Noţiunea de teatru — sau „dramă“ — este în India mult mai complexă decît ne-o putem închipui noi, europenii, deoarece în decurs de cîteva milenii, teatrul s-a confundat cu însuşi procesul de formare a culturii indiene şi i-a exprimat în diverse etape întreaga esenţă. Caracterul de divertisment al teatrului, aşa cum există el, adesea, în ultimele secole în accepţia europeană, era aproape în întregime absent pentru spectatorul indian, care urmărea drama cu preocuparea certă de a se autoperfecţiona, de a se ridica pe noi trepte spre perfecţiune.

Cît am stat în India, am avut prilejul să asist la o serie de spectacole, reprezentative — după părerea mea — pentru diversele epoci ale teatrului indian. Am putut astfel vedea un fragment dintr-o dramă veche, interpretată în stilul dansului Kathakali şi în care este povestit un episod din *Mahabharatha;* o piesă în limba sanscrită, al cărei autor este împăratul Harsha, care a domnit în prima jumătate a veacului al VII-lea din era noastră ; o lucrare dramatică a lui Rabindranath Tagore, scrisă în jurul anului 1920, şi o comedie foarte recentă intitulată *Divorţul,* al cărei autor este un tînăr actor amator, pe nume R. G. Anand. O primă concluzie : de la cele mai vechi pînă la cele mai noi creaţii în dramaturgie, obiectivul concret al teatrului — ca modalitate de formare şi înălţare a omului — este în diferite chipuri prezent. Mai mult sau mai puţin pregnantă, construcţia dramei, bazată pe cele nouă principale „stări de spirit“ sau „moduri“ (dragostea, eroismul, ura, entuziasmul, ridicolul, teroarea, frica, mirarea şi liniştea), poate fi şi ea urmărită de-a lungul tuturor epocilor. Bineînţeles, cu cît ne apropiem de teatrul modern, îmbinările se complică şi cele nouă „stări de spirit“ intră în raporturi mult mai complexe. Dar în drama veche indiană caracterul eroilor este conceput exclusiv unilateral.

Personajele sînt în fond întruchiparea uneia din „stările“ amintite şi aceasta la modul absolut. (În paranteză fie spus, o apropiere în această privinţă cu teoria „umorilor“ a lui Ben Jonson nu mi s-ar părea cituşi de puţin nepotrivită.) Dragostea este în luptă hotărîtă şi iremediabilă cu ura, eroismul cu frica, şi aşa mai departe. În această bătălie deschisă, înving în mod invariabil şi obligatoriu elementele pozitive, respectiv purtătorii „stărilor de spirit“ pozitive. În felul acesta, poziţia critică faţă de tot ce este rău, nedrept şi deci negativ este permanent prezentă, după cum permanent prezentă este în cadrul aceleiaşi concepţii şi tendinţa realistă. Pînă acolo merge uneori în drama veche indiană vehemenţa cu care e condamnat purtătorul caracterului negativ, încît în final, cînd după interminabile dificultăţi şi lupte (un spectacol de dramă putea să dureze de la 8 la 12 ore), el este înfrînt, cum e cazul în fragmentul văzut de mine, se lunecă într-un naturalism extrem, adversarul fiind literalmente ciopîrţit, iar învingătorul, după ce-i smulge inima şi intestinele, dansează dansul victoriei, bălăcindu-se în sîngele celui răpus.

Nu e greu de înţeles de ce o dramă astfel concepută din punct de vedere al construcţiei şi orientării conflictului putea fi exprimată aproape exclusiv — cum e cazul în Khatakali — prin dans, mimică şi măşti. Aici, dansul vine să sublinieze momentele de culme, fie că ele sînt cauzate de motive pozitive (ca bucuria), sau negative (ca frica sau ura). La rîndul ei, mimica — dat fiind caracterul rectiliniu al dezvoltării conflictului — are de asemenea un limbaj deajuns de explicit, uşor de desprins din gesticulaţia largă a braţelor, ca şi din jocul mai subtil şi mai complicat al degetelor. Masca vine şi ea să concretizeze în trăsături şi culori aplicate pe obraji, natura „stării“ dominante caracteristice eroului. Aici, vorbele sînt de prisos, iar melopeea micului grup de muzicieni şi recitatori care întovărăşeşte tot timpul desfăşurarea spectacolului este suficientă pentru a menţine prezent în mintea spectatorului firul principal al întîmplărilor.

Contemplînd vechea dramă indiană şi modul ei de desfăşurare, intuind concepţia despre viaţă pe care o exprimă, am înţeles de ce acest teatru nu s-a realizat în genul tragediei şi nici măcar nu a abordat vreodată acest gen atît de caracteristic, în schimb, tragediei antice greceşti. Mi se pare că, din compararea celor două orientări diferite ale tragediei, în Grecia antică şi India veche, iese la iveală însăşi concepţia de bază, deosebită, a acestor două culturi. Concepţia asupra lumii care fundamentează cultura greacă este de esenţă tragică, lumea fiind văzută într-o desfăşurare de permanent conflict, în cadrul căruia Fatum-ul e un factor ce influenţează în chip esenţial rezultatul luptei dintre bine şi rău ;

Scenă din dansul clasic „Kathakali“

viziunea culturii indiene, a filozofiei sale elimină Fatum-ul, țintind cu deplină încredere spre victoria binelui și considerînd această victorie ca lege supremă a firii.

Cred că se poate trece cu destulă rapiditate peste perioada pieselor de felul acelora scrise în limba sanscrită de amintitul împărat Harsha. Ele sînt un fel de vodeviluri cu subiect amoros, din care este de reținut doar noutatea tratării temei. Aici, spre deosebire de drama veche, dragostea este văzută mai mult sub latura ei lirică decît eroică și în acest sens ea se apropie într-o mai mare măsură de sensibilitatea directă cu care spectatorul o poate percepe. Violența sentimentelor originare și absolute fiind aici îndulcită prin afectul liric, apare — ca o consecință, în construcția dramei — și o situare mai concretă în timp și împrejurări. Din aceleași motive apare și o concepție mai puțin bazată pe simbol, deci mai realistă, asupra costumelor, ca și necesitatea mai imperioasă a decorurilor ca element creator de atmosferă în desfășurarea conflictului.

Este evident că drama în limba sanscrită, indiferent dacă a fost scrisă în vremi mai vechi sau mai apropiate, și interpretarea ei în forma clasică originală rămîn azi de resortul cercurilor intelectuale și academice. Dar traducerile în limba indiană — cu diferitele ei dialecte și într-o formă oarecum adaptată — sînt foarte răspîndite și bine cunoscute în popor.

Spațiul restrîns mă obligă să trec fără multe alte comentarii la unele aspecte, de astă dată ale teatrului indian modern, aspecte care nu sînt la rîndul lor lipsite de interes. Deși nici azi nu există în India, decît cu unele excepții, teatre cu repertoriu permanent, mișcarea teatrală este surprinzător de vie. O largă activitate de grupuri artistice de amatori, reuniți în diverse cluburi și studiouri experimentale, acoperă aproape întreaga țară cu o impresionantă rețea de spectacole de genurile cele mai diverse și promovînd un repertoriu care merge de la drama clasică indiană la piese indiene ultramoderne sau la capodoperele dramaturgiei universale.

Din discuția pe care am avut-o despre problemele teatrului indian cu Kamalla Devi din New Delhi, un venerabil și foarte apreciat om de teatru, am înțeles că una din caracteristicile cele mai frapante ale mișcării teatrale actuale din India este renașterea interesului imens pe care poporul din această țară îl are față de dramaturgie și față de arta scenei. Azi, în India, teatrul are un caracter larg național și orientarea lui tematică este, ca să zic așa, dualistă : pe de o parte, subiecte din mitologie, foarte cerute și gustate mai cu seamă în mediul rural ; pe de altă parte, problemele sociale strîns legate de viața și preocupările de azi ale poporului. În special, în ceea ce privește cea de a doua orientare, aceea înspre actualitate — care în fond este dominantă — teatrul din India plătește un tribut de seamă lui Rabindranath Tagore, care a adus un suflu nou și în dramaturgia indiană.

Am avut prilejul la New Delhi să văd — în interpretarea colectivului de la Sangeet Natak Akadami — o foarte interesantă lucrare a marelui scriitor, intitulată *Rakta Karabi* (Oleandrii roșii), scrisă în anii imediat următori Revoluției din Octombrie și sub directa ei influență. Amestecul de simbol și realism din această piesă, ca și din altele, nu face decît să amintească la Tagore multele încercări ale scriitorului de a găsi o formulă modernă pentru literatura indiană, formulă în care să-și afle totuși loc vechile tradiții. Piesa *Oleandrii roșii* este de fapt un poem închinat luptei omului de rînd, pentru eliberarea lui de sub apăsarea exploatării și mizeriei. Aici, bucuria de a trăi este întruchipată poetic de tînăra Nandini și un grup de tineri prieteni, dintre care, în primul rînd, iubitul ei Ranjan. Simbolul exploatării și al goanei neobosite după aur îl constituie regele, stăpînitorul ținutului Yakasha și curtenii lui. Victoria finală a celor ce vor să fie liberi este marcată prin atacul deschis pe care mulțimea asupriților îl dă împotriva palatului regal și prin cîntecul ei de biruință. Astfel de piese au jucat un rol important în desfășurarea luptei pentru dobîndirea independenței Indiei, și ele sînt și azi urmărite cu mare pasiune de spectatori.

Teatrul indian modern își leagă tematica de cele mai importante probleme ale vieții omului, de existența lui de zi de zi, de realitatea acestei vieți. Inspirația lui este de ultimă actualitate și intenția lui — similară cu intenția vechii drame indiene — este aceea de a contribui la perfecționarea omului, la o cît mai bună, rapidă și dreaptă rezolvare a problemelor personale sau sociale. Așa se explică, de pildă, și subiectul — la prima vedere, cam surprinzător — al comediei *Divorțul*, subiect care vine însă să răspundă unei chestiuni de mare interes general. Comedia tinde să lămurească problema relațiilor matrimoniale și să contribuie la stăvilirea valului de divorțuri care s-a făcut simțit în India după legalizarea acestui act. Caracterul pe alocuri naiv al construcției acestei comedii este determinat probabil de acea simplitate a conflictului, care e în tradiția dramei clasice, cît și de căutările pentru găsirea unor formule mai moderne. Pe această tradiție, se altoiește acum, cu multe șanse de succes, influența teatrului european. Fără îndoială că, din această sinteză, drama modernă indiană, care încă își dibuie drumul, va cîștiga în intensitate și complexitate, putînd mai mult ca oricînd să sprijine progresul pe care India independentă tinde să-l realizeze în toate sectoarele.

cronica

Experiențe și regizori

Gaston Baty a făcut într-un rînd o experiență extrem de interesantă: ținînd o conferință la Sorbona și dorind s-o exemplifice, a jucat cu actorii de la Montparnasse de trei ori aceeași scenă din Bolnavul închipuit, *fără a schimba nici o virgulă din text. Și cu toate acestea, spectatorii au asistat întîi la o scenă de comedie, apoi la o farsă și în cele din urmă la o dramă.*

Mă gîndeam la această amuzantă întîmplare, frunzărind stenograma Consfătuirii oamenilor de teatru, unde am întîlnit între altele, formulată și opinia că „regizorul este un artist din categoria interpreților". Discuții asupra regiei au fost la noi, în ultima vreme, slavă domnului, destule. Numai în „Contemporanul" ele au durat vreo șase luni de zile (9.III—7.IX.1956), după care redacția și-a luat, în această problemă, o... binemeritată vacanță de aproape un semestru, și, fulgerător, cum îi stă bine unui săptămînal, a tras un fel de concluzii la... 8.II.1957. În aceste concluzii, cărora în nici un caz nu li se poate imputa că au fost pripite, era cuprinsă invitația înțeleaptă de a se urmări rezolvarea practică a postulatelor teoretice găzduite în paginile revistei.

Și într-adevăr, urmărind cu atenție mișcarea noastră teatrală și manifestările ei din ultima vreme pe planul spectacolului, se pot observa unele lucruri semnificative, de natură să arunce o lumină edificatoare și asupra rolului sortit regizorului. Cîțiva directori de scenă — cît de încurajator e că toți sînt tineri — au spus un cuvînt original, personal, în raport cu mai multe piese foarte diverse. Omul care aduce ploaie, *în regia lui Liviu Ciulei,* Bunbury *în regia lui Vlad Mugur,* Vrăjitoarele din Salem *în regia Soranei Coroamă,* Domnișoara Nastasia *în regia lui Horea Popescu au sunat proaspăt, seducător, mărturisind frămîntări creatoare, gînduri interesante și, în perspectivă, poate, niște personalități regizorale. În nici unul din spectacolele pomenite n-am avut de-a face cu distribuții alcătuite în exclusivitate din capete de afiș și cu toate acestea impresia de unitate, de armonie, a fost cea dominantă. Mai mult decît atît, în cazul teatrului „C. Nottara" și al celui craiovean s-a putut identifica acum și intenția determinării unui stil* propriu.*

În schimb, Hanul de la răscruce *la Municipal, cu toate că a adunat, într-o distri-*

---

* Fără să intrăm într-o discuție detaliată, nu putem să nu ne mărturisim nedumerirea în legătură cu teza cronicarului dramatic de la „Gazeta literară", care încearcă să ajungă aproape de confundarea stilului cu repertoriul. Textul dramatic constituie, în mod neîndoielnic, baza spectacolului, fără a putea însă să-l definească în exclusivitate. Altfel, cum se explică că piesa Regele Lear, a cărei valoare nu mai trebuie confirmată și a cărei prezență în repertoriul Naționalului e mai mult decît indicată, a contrazis într-un spectacol incolor, fărîmițat, fără autentică vibrație artistică, stilul primei noastre scene? Sau de ce aceeași lucrare cehoviană *Trei surori* s-a recomandat atît de diferit în admirabilul spectacol de la M.H.A.T. și în reprezentația, cu unele certe valori, de la Național?

buție nu prea întinsă, actori de foarte mare autoritate de la două din cele mai bune teatre romînești, n-a izbutit să însemne un spectacol deosebit de interesant. (În treacăt fie spus, am impresia că W. Siegfried, care ne-a răsfățat în ultimii ani cu atîtea realizări încîntătoare, a fost de astă dată mult mai puțin inspirat, închizîndu-se în limitele elementare propuse de autor. Or, am credința fermă că regizorul trebuie, în mod obligatoriu, să respecte cu fidelitate spiritul textului, fără a rămîne însă sclavul literei lui, pe-alocuri mai mărunte.)

Sau, aceeași echipă de la teatrul „C. Nottara", strunită în Montserrat *(o piesă dintr-o categorie destul de asemănătoare, în linii foarte mari, cu* Vrăjitoarele din Salem) *de o altă baghetă, n-a mai găsit pasul sigur al emoției artistice și s-a împleticit, adeseori penibil, în ritmul — exasperant de lent și nu perfect propriu lucrării — unei monotone, searbăde expuneri de motive... dramatice.*

Care e misterul acestor inegalități, cine guvernează obținerea unor rezultate atît de diverse? Nu vrem să intrăm în falsa dispută: teatrul regizorului, teatrul autorului, teatrul actorului. E pe deplin limpede că dezbaterea problemelor spectacolului poate începe numai acolo unde există un text valoros; e tot atît de sigur că fără actori foarte sau destul de înzestrați, nu se poate face teatru. Dar, dincolo de aceste adevăruri axiomatice, care este justificarea, menirea, contribuția regizorului?

În spectacol funcționează decoruri, costume, accesorii, lumină ș. a.; toate acestea trebuie să se găsească într-un anumit echilibru, fiind judicios asociate, strînse sub semnul unei compoziții armonice, într-o deplină unitate. Gîndirea unică, care conduce, ordonează toate aceste elemente, îi aparține regizorului înzestrat cu o forță creatoare, artistică, *susceptibilă să depășească categoria simplei interpretări.*

Sarcina primordială a directorului de scenă rămîne aceea de a elibera mesajul autorului, de a-l descifra în spectacol, pentru uzul publicului. El trebuie să încerce să regăsească starea de spirit a scriitorului, liniile inspirației sale, dispoziția, tonul, gîndul major, care au fost proprii operei respective. Regizorul va putea ajunge aici prin intermediul unor sondaje adînci în universul de gîndire și sensibilitate al poetului. Această primă epocă a muncii directorului de scenă este și ea una creatoare, în măsura în care el trebuie să-și descopere emoția consonantă, inteligența receptivă dar personală, pentru surprinderea notelor caracteristice ale operei dramatice.

Dincolo de această căutare a complexelor resurse interioare, susceptibile să facă fuziunea cu poezia și gîndirea omului de litere, apare o a doua vreme de muncă, ce il constrînge pe regizor să-și formuleze poziția, viziunea personală asupra piesei. Și această perioadă este în mod incontestabil creatoare, ca și întreg procesul ulterior de lucru cu actorul pînă la apariția publicului în sala de spectacol.

Libertatea regizorului, dimensiunile viziunii sale originale sînt condiționate, în mod neîndoielnic, de obligativitatea respectării spiritului operei dramatice. Sigur că, de pildă, o experiență a lui Gordon Craig, relatată de Isadora Duncan, depășește în mod inadmisibil limitele libertății regizorale, ajungînd la contrasensul definiției ei. Cunoscutul om de teatru englez se pregătea să pună în scenă Rosmersholm *de Ibsen; autorul vedea în actul I un salon confortabil cu mobilă veche. Gordon Craig a vrut să vadă aici... interiorul unui templu egiptean cu un tavan care urca pînă la cer. În descrierea decorului din același act, autorul pomenea de o fereastră care dădea pe o alee cu arbori bătrîni, într-o curte; Gordon Craig a vrut să vadă aici un peisaj ce evoca... malurile Nilului. Oricît de bogată în sensuri ar fi opera ibseniană (considerată de Shaw mai interesantă decît cea shakespeareană și de Pirandello imediat după cea a lui Shakespeare pe scara valorilor), se poate afirma cu certitudine că ea nu implică și aceste sensuri... egiptene.*

Sîntem împotriva desfrîului libertății „creatoare" a regizorului, dispus să se slujească de textul dramatic ca de un simplu pretext. Nu putem însă să nu apreciem contribuția considerabilă adusă de Stanislavski și sistemul său la consacrarea admirabilelor piese *cehoviene şi gorkiene, de Jouvet la realizarea scenică a lucrărilor lui Giraudoux, de Lugné-Poe şi Jean-Louis Barrault la înţelegerea operei lui Claudel.*

Adevăratul regizor nu e un simplu tehnician care, punînd la priză o operă, o lasă să sune totdeauna la fel. Respectînd cu sfinţenie notele înscrise pe portativele poeziei dramatice, păstrînd leitmotivul de idei, refrenul mesajului, el creează în scenă mereu o lucrare nouă, contagiată de personalitatea sa.

De aceea, ne vine greu să-l considerăm pe regizor numai „un artist din categoria interpreţilor", preferînd să-i cîntărim realizările în balanţa celor mai autentice creaţii artistice.

H. DEL.

Interpretare şi interpretări

Institutul de Artă teatrală şi cinematografică „I. L. Caragiale" : *Peer Gynt* **de H. Ibsen**

Ce şi cum se joacă — repertoriu şi realizare — pe scena experimentală a Institutului de Artă teatrală şi cinematografică „I. L. Caragiale" nu este o problemă internă a dascălilor şi învăţăceilor din şcoala noastră. Într-o mare măsură, aici „se joacă" şi destinele teatrului romînesc de mîine, se creează un stil de muncă, o viziune şi o orientare artistică a viitorilor oameni de teatru : actori, regizori, teoreticieni. Pe scena studioului şcolii, odată cu fiecare elev şi cu fiecare ansamblu, şcoala ea însăşi are de trecut un examen. Caracterul „experimental" al spectacolelor nu se mărgineşte la „experiment" — oricît ar fi acesta de interesant — ci implică acumularea unei experienţe, valorificarea izbînzilor şi a greşelilor, conturarea unei tradiţii proprii. Ascunde această propoziţie capcana unei nivelări, a teşirii personalităţilor în devenire, pe care le creştem ? Nu. Dimpotrivă ! Experienţa de care vorbesc nu se va putea dobîndi decît prin detectarea şi promovarea însuşirilor deosebite pînă la contradictoriu, pe care le aduc fiecare element şi fiecare colectiv în parte, an de an (la noi aceasta se cheamă sesiune) şi generaţie de generaţie (aceasta se cheamă la noi, promoţie).

Mă voi opri, pentru a ilustra cele de mai sus, la una din producţiile sesiunii şi promoţiei lui 1957, înscenarea poemului dramatic al lui Ibsen : *Peer Gynt* de către studenţii anului IV.

Pentru un experiment, iată un experiment ! Piesa oferă un vast cîmp de interpretare, propune probleme şi soluţii de regie şi de joc actoricesc extrem de variate, ridică dificultăţi pe alocuri inextricabile. Aşa era de la bun început. Perspectiva celor 90 de ani de la apariţia ei, nu numai că nu atenuează greutăţile pe care le suscită, dar le şi complică şi le agravează prin necesitatea unei luări de poziţii „de pe poziţiile noastre". Peer Gynt este o satiră, un pamflet împotriva burgheziei norvegiene de la mijlocul veacului trecut. A lua atitudine critică faţă de această critică, a polemiza cu polemistul — pentru a-l sluji în spiritul şi nu în litera textului — a păstra cumpătul între, chipurile, feeria şi reala dramă realistă care se împletesc de-a lungul actelor şi tablourilor, şi a le găsi un numitor comun, iată principalele sarcini puse pe umerii încă firavi ai celor care aveau să realizeze spectacolul.

Din exilul său voluntar în Italia, Ibsen dădea o ripostă, o replică viguroasă idilismului la modă în înnegurata lui patrie. Gloriosul lui rival, Bjoernson, şi tînăra dramaturgie care se înfiripa — fără a mai vorbi de tendinţele poeziei şi prozei contemporane lui — se străduiau să creeze tipul unui fermecător norvegian modern, purtător al legendarelor virtuţi ale vikingilor. Cu acest „erou pozitiv", cu această edulcorare a realităţii se răfuieşte Ibsen. El demască autoîncîntarea primejdioasă în care se aluneca, denunţă impostura, înşelătoria, pe romîneşte : furtul conştient al propriei căciuli. În acelaşi timp, îşi revizuieşte punctul de vedere exprimat în precedenta sa lucrare : *Brand*, în care — pe deasupra confuziilor şi inconsecvenţelor — crease el însuşi un erou „pur", preot şi tribun, izbăvitor al naţiei sale.

Prima replică a poemului este : *MINŢI, Peer!* Nu o rosteşte numai bătrîna Aase fiecarului ei de fecior. Aprecierea e a autorului însuşi şi se referă la întreaga societate norvegiană, care se complace în dulci iluzii asupra ei însăşi — şi prima ei iluzie e că poate iluziona şi pe alţii ! —, care trăieşte într-o lume de fantasme, evadind din menghina contradicţiilor care o strîng, neputincioasă să dea piept cu rea-

Florin Piersic (Peer Gynt) şi Ioana Bulcă-Diaconescu (Solveig)

litatea. Peer Gynt trebuia să fie — în concepţia autorului său şi în economia întregii sale opere — strigătul de alarmă : încetaţi cu braşoavele, sau vă duceţi de rîpă ! Purtătorul de cuvînt al acestui mesaj este însuşi mitomanul Peer, iar episoadele care se succed apar ca faţetele unui giuvaier, în care se răsfrînge — mereu din alt punct de vedere — găunoşenia unei vieţi întemeiată pe minciună, pe făţărnicie, pe duplicitate, pe compromis. Simbolul — voit elementar — al alegerii eroului în persoana unei figuri a basmului popular, a vînătorului de urşi şi de reni, care bate culmile munţilor şi bate şi cîmpii cu poveştile lui vînătoreşti, cadrul de falsă feerie în care e situată prima parte a acţiunii dramatice, pentru a vădi rădăcinile îndepărtate ale contemporanului Peer Gynt, trăsăturile funciare şi „permanente“ ale norvegianului, sînt tot atîtea indicaţii grăitoare asupra concepţiei lui Ibsen, asupra ideii pe care şi-o făcea el însuşi despre finalitatea operei sale. Trecerea abruptă de la ţărănoiul adolescent — afectuos şi avîntat-romantic, divagînd cu (relativă) bună credinţă, existînd în afara contingenţelor — la bogătaşul hrăpăreţ, dur şi cinic, la capitalistul modern, pentru care imaginaţia s-a tradus în spirit de aventură ; ignorarea lumii înconjurătoare din lipsă de scrupule şi convertirea minciunii, de la rolul ei de trambulină în ireal, într-o foarte reală armă de subjugare a celorlalţi, toate acestea nu trebuie să ne deruteze. Organicitatea construcţiei şi consecvenţa eroului există, pot şi trebuie să fie regăsite şi evidenţiate, în ciuda textului lăbărţat, a peripeţiilor aparent lipsite de continuitate, a finalului de tip — la propriu şi la figurat — „deus ex machina“ !

Ne aflăm în faţa unui singur Peer, care minte şi se minte de la început şi pînă la urmă. Chiar încheierea poemului, care apare unora ca eterogenă, ba chiar paradoxală, forţată şi conformistă, nu e decît încununarea firească a vieţii personajului : el se întoarce în legendă şi îşi găseşte reazem şi mîntuire în prima plăsmuire a minţii lui, ideala, intangibila, sublima logodnică Solveig ! Cît de patetică, de sfîşietoare e această apoteoză a ratării ! Nimic nu putea trage mai bine concluziile unor asemenea premise decît demonstraţia zădărniciei — pentru Peer, ca şi pentru Ibsen — a efortului unei autodepăşiri, individuale, ca şi naţionale ! Într-o poezie a sa, autorul mărturiseşte : „A trăi înseamnă să lupţi cu stihia puterilor întunecate care sălăşluiesc în tine ! A scrie versuri este a te chema pe tine însuţi în faţa propriei tale judecăţi !“

Scenă din actul IV

Să ne întoarcem la studenţii noştri. Dinu Cernescu, regizorul piesei, şi Florin Piersic, interpretul copleşitorului rol titular, ca şi întregul colectiv merită calificativul foarte bine. Pe scenuţa studioului şi cu mijloace tehnice şi financiare de proporţii la fel de reduse, ei au izbutit să dea spectacolului grandoare. Cu toată inexperienţa puţinilor ani de studii (şi de viaţă !), ei au reuşit să învingă ori să ocolească cele mai multe dintre piedicile care le stăteau în drum, creînd un spectacol de prestigiu şi, ceea ce e poate mai mult, un spectacol de succes. Aceasta e foarte bine şi nu le precupeţesc lauda. Dar eu nu fac aici cronică teatrală şi nu degeaba am intitulat aceste note „interpretare şi interpretări". Faţă de un colectiv de studenţi ni se impun o serie de întrebări şi de rezerve.

E bine aleasă o piesă care are un singur „rol", şi în care ceilalţi sînt mai mult sau mai puţin replicanţi ? Este nimerită înscenarea unui poem, care — prin proporţii şi tratare — este destinat mai ales lecturii şi nu realizării scenice ? La facerea „tăieturilor" a prezidat întotdeauna grija de a salvgarda mesajul poetic său, din minimă rezistenţă, preocuparea „teatralului", a „spectaculosului" ? Au dus aceste tăieturi la limpezirea şi legarea întregului, sau dimpotrivă l-au schematizat, i-au răpit din substanţă, au făcut un lucru „foarte frumos", dar care e altceva decît Peer Gynt ?

Sînt acestea întîmplătoare şi pot fi atribuite numai stîngăciilor inerente ale unor debutanţi (lăsînd la o parte contribuţia profesorilor)? Cred că nu. Ele se datoresc unei greşeli iniţiale de diagnoză artistică. Tinerii noştri au simţit nevoia să cheltuiască generozitatea lor, avîntul lor, romantismul şi poezia, care le caracterizează vîrsta, şi au abătut piesa către aspectele ei exterioare, formale, către pitoresc şi declamatoriu (nu în sensul tehnic al termenului), au răsturnat oarecum silogismul de care vorbeam, complăcindu-se în partea „feerică" a demonstraţiei, accentuînd prin contrast artificiul trecerii la drama realistă. În ce s-au soldat toate acestea ? Într-o denaturare în primul rînd a personajului central. Peer, gogomanul de la început, şi Peer, monstrul care „ajunge", izbutesc să ne dea imaginea unei fiinţe încîntătoare, de care ne ataşăm, pe care o urmărim cu simpatie şi emoţie, pe care o căinăm pentru necazurile pe care o soartă nemiloasă le abate peste nevinovata-i existenţă ! Deveniţi noi înşine nişte iertători şi răbdători fraţi ai lui Solveig, respirăm uşuraţi că tragedia sfîrşeşte cu bine şi cu muzică.

Prospeţimea convingătoare a actorilor, dăruirea lor totală, talentul tuturor slujesc această eroare. Şi am cădea noi înşine într-o greşeală şi mai dăunătoare, dacă, furaţi de „interpretare", nu am formula rezerva de principiu a „interpretărilor" date de către colectiv şi conducătorul său. Teatrul este, la rîndul lui, o şcoală, o şcoală a marelui public. Studenţii noştri — şi repet, aceştia sînt dintre cei mai înzestraţi, cu mai mari perspective — au a veghea în primul rînd la fidelitatea faţă de intenţiile autorului, la reliefarea cît mai pregnantă a acestora.

Ce vor spune iubiţii mei elevi ? Iar ne dăscăleşte

Marcel BRESLAŞU

Portretul unei învăţătoare de la început de secol

Ileana Predescu în *Invăţătoarea* de Bródy Sándor (Teatrul Municipal)

Piesa *Invăţătoarea* aparţine condeiului unui prozator pe a cărui traiectorie de creaţie dramele s-au înscris doar ca nişte accidente. Maestru cu mare renume în lumea prozei, Bródy Sándor (1863—1924) a excelat în genul nuvelei, ceea ce a corespuns mai fidel temperamentului său artistic.

Cele două piese ale lui Bródy Sándor *Dada* şi *Invăţătoarea* nu sînt capodopere, însă calităţile lor literare şi dramatice le înscriu pe bună dreptate printre lucrările valoroase ale realismului critic maghiar.

Invăţătoarea este o piesă avară, am putea spune chiar, piesa unui unic rol, şi acela imperfect însăilat. O primejdioasă labilitate imprimă rolului Florei Toth, cel mai complex şi mai plin de miez, o oscilaţie, care poate duce sau spre vulgaritate melodramatică, sau spre exagerarea calităţilor „civice", transformînd personajul într-o statuie de duritate, raţionalism, vlăguind întrucîtva rolul de ceea ce are omenesc, naiv, dar emoţionant.

Flora Toth este o cumulardă, asumîndu-şi dreptul de a duce mesajul poetic al piesei, tot ea purtîndu-l şi pe cel social. Protagonista unei stranii şi nefericite poveşti de dragoste, ea denunţă de pe poziţiile intelectualului progresist, moravurile corupte ale complicatei trinităţi habsburgice compuse din : biserică, administraţie de stat şi moşierime.

Satul de pustă, aflat în sudul Ungariei, are o viaţă aparent calmă şi patriarhală, cînd tînăra Flora Toth poposeşte în el, plină de visuri dar şi de dorinţa fermă de a nu-şi exercita meşteşugăreşte profesiunea de învăţătoare. La început, pare un personaj livresc, care crede cu naivitate în valabilitatea afirmaţiilor întîlnite în lecturi. La 22 de ani, experienţa personală este limitată şi influenţată de preceptele familiei, ale mediului, ale epocii.

Misterul romanţios al satului, cu presupusele lui moravuri patriarhale, nu va dăinui multă vreme. Din primul act, biserica, moşierul şi administraţia vor începe lupta împotriva tinereţii, a elanului, precum şi a unui ideal elevat de puritate şi curăţenie morală. Tot ce a citit şi visat Flora Toth se dovedeşte inaplicabil şi ireal pentru viaţa în satul unde se „mănîncă bine şi mult". Va putea cel mult să plece cu demnitate, refuzînd să calce pe urmele generaţiilor vîrstnice de învăţători care au trebuit să accepte un şir lung de compromisuri.

Confruntarea între fetişcana învăţătoare şi satul aliat împotriva ei este inegală şi sorţii de izbîndă sînt atît de evident de partea coalizaţilor care atacă, încît senzaţia de neveridic, învăluie multe din momentele piesei, ameninţînd să o păstreze pe Flora ca un personaj livresc, care procedează în consecinţă ştiind prea bine că nu-l paşte nici o primejdie fiindcă totul nu este decît o ficţiune. Senzaţia de viaţă trebuie s-o dea actriţa şi în această veridicitate cred că rezidă calitatea esenţială a interpretării Ilenei Predescu.

Spunea cîndva un mare om de teatru că sînt puţini actori capabili să *asculte*, să *vadă*, să *pipăie*. Numai atunci le poţi da crezare cînd i-ai surprins recepţionînd realitatea din jur şi te aliezi lor emoţional, cînd încep să reacţioneze într-un fel sau într-altul faţă de acea realitate.

Iar cînd reacţiile actorului sînt de o mare discreţie şi sobrietate, alianţa între el şi sală se face şi mai adîncă.

Primul act, construit expozitiv, îi oferă tinerei actriţe Ileana Predescu posibilitatea valorificării marii prospeţimi a personajului (nu numai a celor 22 de ani, dar şi a tinereţii visurilor, a dorinţelor juvenile, generoase). Naivitatea Florei Toth, cultura încă nesedimentată, elanurile de tot soiul sînt marcate cu multă discreţie de Ileana Predescu, prin acele treceri subliniate, de la o mare ingenuitate la o gravitate cu coloraţie voit puerilă. Deosebit de interesant este momentul declaraţiei acelui socialism utopic, personal, pe care îl profesează. Solemnitatea tinerească trădează seriozitatea preocupărilor, inexperienţa şi, în acelaşi timp, curăţenia lăuntrică a fetei fără protectori dar cu certificate bune de studii.

La sfîrşitul actului există o inconsecvenţă a Ilenei Predescu față de sine însăși. Pînă atunci, actrița a dovedit o bună înțelegere a valorii fiecărei tăceri, și-a punctat jocul cu pauze judicioase, dar de această dată, în scena cu Nagy István, replicile vin prea repede, fără eforturi de căutare care ar fi justificat frămîntarea. Cert că spontaneitatea este un atribut sigur al eroinei, ea nu trebuie să dispară, dar pauza ar fi înnobilat mai mult replicile tăioase și inteligente.

Actul al doilea cere o maximă sobrietate și interiorizare, o zgîrcenie în inflexiunea vocală, o și mai mare parcimoniozitate în gest. Putem semnala cu satisfacție felul matur și artistic cu care tînăra interpretă ocolește melodramatismul, artificiosul și în general excesul de orice soi. Este actul cel mai dificil, care nu oferă posibilitatea simplă a unor treceri armonioase de la o stare de spirit la alta. Maturizarea Florei Toth se petrece clipă cu clipă, sub ochii spectatorilor, și Ileana Predescu acumulează cu inteligență impresii și trăiri din ciocnirile cu adversarii ei, pe care le leagă într-un ton unitar.

Ileana Predescu (Flora Toth)

Gîndurile Florei Toth nu rămîn ascunse spectatorului, atunci cînd asistă la acea lecție specială de Constituție pe înțelesul copiilor de țărani, care exprimă de fapt și bilanțul descoperirilor făcute de învățătoare asupra realităților vieții.

Aceeași sobrietate și ținută îi sînt proprii Ilenei Predescu și în momentele lirice. A evitat lirismul extatic, desuet, de care se putea abuza foarte ușor, fiindcă textul face risipă de „jăratec", spre profitul expresiei unei mari și sincere bucurii, pline de optimism și mai ales de simț al măsurii.

Trecerea grea de la senzația fericirii posibile, chiar dobîndite, la renunțarea completă, în dorința de a nu-și pierde demnitatea omenească, îi izbutește bine, căci premisele pentru fermitate, amestecată cu gingășie și știința de a lua hotărîri mari (care o debarasează de orice juvenilism), au fost arătate în actele precedente.

Momentele de încheiere peste care planează o undă de melancolie, nici apăsătoare, nici contrafăcută, impregnează de autenticitate de trăire hotărîrile dure prin care fata renunță la dragostea ei, și implicit la adolescență.

Maturizarea completă a Florei Toth s-a produs, dar cu prețul unei amare experiențe. Fata va pleca spre alte zări, îmbogățită doar cu amintirea suferințelor îndurate și cu conștiința că o așteaptă un drum la fel de greu.

Ileana Predescu este o apariție scenică convingătoare și în acest ultim act, care subliniază mai evident că fata îndrăzneață de la începutul piesei nu este un erou, ci doar un om destul de dezarmat, care poate cel mult pleca cu demnitate, după ce a dus o luptă inegală.

Cu cît hotărîrile sînt mai dure, mai bărbătești, Ileana Predescu simte că trebuie să nu-și interzică a fi cît mai femeie. Din această fuziune, și textul și personajul cîștigă în adevăr și putere de transmisie a emoției. Ileana Predescu evită patetismul, evită grandilocvența și uzează mai ales de mișcări și tonuri domolite care dau relief puternic zbuciumului ei interior.

Tînăra actriță Ileana Predescu susține cu darurile ei artistice remarcabile, acest rol greu și ambiguu, dezvăluind cu generozitate averea sufletească a Florei Toth.

Maria VLAD

Prefacerea sufletească a țăranului

Teatrul Național Cluj : *Nopțile tăcerii* **de T. Bușecan**

Drama lui Teofil Bușecan, reprezentată în premieră absolută pe scena Teatrului Național din Cluj, readuce în discuție, odată cu problema satului, un „Ion" care sîngerează pentru pămînt, dar care, pînă la urmă, se vindecă. Dramaturgia noastră a

BISTRITZ 58K.
DESCH 12K.
KLAUSENBURG 72K.

Scenă din actul I

abordat, în repetate rînduri, şi chestiunea transformării socialiste a agriculturii. Implicit, i se cerea să rezolve acea legătură afectivă, puternică şi adîncă, ce constituie pentru sufletul ţăranului o motivaţie principală, în raporturile sale cu viaţa, cu societatea : dragostea de pămînt. Am impresia că nici una din piesele cunoscute nu au pus atît de serios şi de dramatic problema, ca piesa lui Buşecan. Escamotînd în vorbe de suprafaţă, în intrigi şi certuri bine realizate tehnic, sufletul simplu, rigid şi impenetrabil al ţăranului, piesele de pînă acum au privit „drama" ţăranului dintr-o perspectivă mult prea exterioară. Procedeul acesta, de altfel, e mai comod şi se pretează uşor la efecte teatrale. Pe de altă parte, transpunerea dramatică a monologului interior, în cazul omului de la ţară, ridică o serie de probleme dificile chiar şi pentru un dramaturg matur. (Monologul ţăranului nu poate să semene, nici într-un caz, cu cel al prinţului Danemarcei !)

Teofil Buşecan încearcă să prezinte pe ţăran, pătrunzînd în sufletul acestuia, înfăţişîndu-l în plină frămîntare şi schimbare. Trebuie să recunoaştem că întreprinderea nu a fost uşoară şi nici nu a reuşit pe deplin. Pentru spectatorul atent este evidentă împletirea în piesă a două acţiuni nu suficient de bine sudate : „taina lui Grigore Cristea" — aşa cum a şi fost titlul lucrării la început — şi problema transformării socialiste a agriculturii. Fiecare parte, privită independent, este bine lucrată. Însă determinarea reciprocă a acţiunilor, sentimentelor şi ideilor lasă, în oarecare măsură, de dorit. De subliniat şi de reţinut este, în schimb, priceperea cu care a fost lucrat personajul principal.

Piesa începe cu împuşcarea din greşeală a copilului lui Grigore Cristea de către Valer, fiul chiaburului Boldur. Tăcerea părintelui este cumpărată cu două jugăre de pămînt. Vremea pare a fi îngropat totul. Dar peste 10 ani, satul încearcă să organizeze o gospodărie colectivă, care răscoleşte liniştea tuturor. Drama personală a eroului, mocnită, izbucneşte din nou, stîrnită de astă dată de laşitatea fiului aceluiaşi chiabur, îndrăgostit de fata bătrînului, utilizată ca instrument în acţiunea de proteguire a intereselor de clasă. Cristea este convins că taina lui trebuie destăinuită, că suferinţa sa este produsul unor raporturi din care trebuie să se smulgă şi, împreună cu ceilalţi oameni, să creeze o viaţă nouă.

Pe lîngă calităţile de dramă psihologică ţărănească şi de prezentare dialectică, evolutivă a personajului principal, piesa lui Buşecan încearcă să dea o interpretare nouă, veridică problemelor sociale.

Conflictul, drama, nu izvorăşte, cu exclusivitate, din ciocnirea claselor sociale antagoniste. Valer şi Veronica, tineri din clase potrivnice, se iubesc şi încă destul de sincer. Sînt ezitări şi oscilaţii puternice în actele lui Valer, pînă ce imperativele sociale ale clasei sale înving. Toate personajele sînt oameni care rîd, fac aluzii fine, sînt mai harnici sau mai leneşi, buni şi răi, veseli şi mîndri — nu sînt simple, serbede difuzoare ale spiritului vremii. Pe linia aceleiaşi concepţii, de a evita schematismul, de a da o dezvoltare interioară desfăşurării acţiunii se găseşte psihologia personajului Moarcăş. Acest ţăran gîndeşte şi se comportă ca reprezentantul tipic al clasei sale, făcînd aproape inutilă prezenţa în scenă a secretarului de partid, Vincenţiu.

Grigore Cristea este prins în mişcare. La începutul piesei, el îşi vinde tăcerea pentru pămînt, ca, pînă la sfîrşit, să renunţe la acest pămînt. Omul fiind un suflet simplu, durerea lui e cu atît mai mare. Ca să-l menţină autentic, scriitorul nu a putut uza de o tehnică prea largă, răscolitoare, plină de semnificaţii şi rezonanţă. Textul, pe care-l rosteşte actorul Gheorghe Damian, nu este nici bogat şi nici prea complex. Nu poţi crea iluzia de simplitate a persoanei pe care o descrii, vorbind despre ea două ceasuri. De aceea, fără înţelegere regizorală şi fără talentul actorului care interpretează personajul, piesa nu are şanse să fie valorificată pe orice scenă.

Actorul Gheorghe Damian a dat personajului interpretarea cea mai adevărată. A fost simplu şi nepăsător în prima parte a piesei, încătuşat şi schimbat după ce nenorocirile au început să se abată peste capul personajului. Mijloacele de expresie au păstrat un echilibru admirabil. Pentru limitele între care s-a mişcat interpretarea, pe întreg cuprinsul dramei, este tipică durerea limpede şi adîncă, exprimată în scena morţii lui Niculăeş. Teluric şi ros de contradicţii sufleteşti, omul acesta tace, avînd izbucniri limitate, violenţe curmate, acţiuni ţepene, vocea sugrumată — pe scurt, e chinuit şi blînd.

Moarcăş a fost interpretat cu talent şi cu pătrundere de Gheorghe Cosma. Grija pentru veridic şi umanitate s-a manifestat şi în figura secretarului — interpret L. Doctor —, dar realizarea caracterului acestuia, în text şi în joc, a rămas fadă, fără prea multă personalitate.

Ansamblul artistic a fost omogen, bine ales şi strunit cu meticulozitate de regizorul C. Anatol. Există totuşi cîteva elemente adăugate ulterior piesei de către regizor, ca să sublinieze titlul ; există, de asemenea, scene cu o motivaţie exterioară, resturi de şablon, cîteva roluri principale slab creionate — Valer (D. Aurelian) şi Veronica (Viorica Cernucan-Popa) — şi diferenţe în concepţia scenografică între tablourile iniţiale şi cele din partea a doua. Aceste neajunsuri nu ştirbesc grav valoarea dramei lui Buşecan. Ea rezistă prin perspectiva şi mijloacele de studiere şi reprezentare a personajului principal, prin complexitatea conflictului, prin vioiciunea caracterelor secundare şi prin dialectica socială cu care izbuteşte să-l vindece pe acest „Ion" de rănile pe care i le-a cauzat foamea lui nemăsurată de pămînt.

Nicolae PÎRVU

Dandin trebuie să ne facă să rîdem

Teatrul de Stat din Brăila : *Georges Dandin* de Molière

Georges Dandin a fost, în general, considerată o „comedie a ridicolului" : ţăranul Dandin, ridicol în postura sa de ginere al nobililor de Sotenville, care îl dispreţuiesc profund, devine şi mai ridicol încercînd să demaşte infidelitatea soţiei sale. Ridicolul unei poziţii sociale nefireşti atrage după sine, oarecum justiţiar, ridicolul unei situaţii morale nefireşti : vinovata, disculpată prin prisma prejudecăţilor sociale ale vremii, îşi bate joc de inocentul Dandin, care se vede astfel obligat să ceară scuze, pe rînd, amantului soţiei sale, socrilor şi nevestei.

Acum trei secole, inegalitatea claselor sociale, adevărate caste, putea să justifice o asemenea poziţie satirică. La serbările de la Versailles din 18 iulie 1668, cînd a fost jucată pentru prima oară comedia lui Molière, spectacolul unui ţăran, fie chiar bogat. căsătorit din ambiţie socială cu o aristocrată, era — prin înseşi datele sale — un spectacol al ridicolului : Dandin era condamnat de la prima sa replică, fără cruţare şi fără putinţa de a se reabilita. Astăzi însă, pentru noi, lucrurile stau altfel. Noi nu mai sîntem sensibili la acele diferenţe sociale pe care scurgerea timpului le-a redus la nişte simple prejudecăţi. Desigur, poziţia lui Georges Dandin, în ea însăşi, stîrneşte rîsul prin ridicolul intenţiei sale de parvenire. Dar ceea ce, pentru contemporanii lui Ludovic al XIV-lea, constituia răsplata dreaptă a acestor pretenţii absurde, adică expunerea la ridicol, se revarsă, astăzi, asupra ambelor tabere : atît asupra burghezului cît şi asupra nobililor. De altfel, „coarnele" acestui ţăranoi plin de bun simţ nu au, în faţa noastră, nici o justificare morală ; comedia lui Molière nu aduce în sprijinul purtării Angelicăi nici diferenţa de vîrstă ori de caracter, nici vreun viciu al soţului. Aşa încît satira, care — pe timpul lui Molière — viza exclusiv pe Dandin, se extinde astăzi şi asupra celor ce-l batjocoreau : Clitandru e amoral din vocaţie, după cum Clodina e ticăloasă din interes ; domnul şi doamna de Sotenville sînt răi din prostie, după cum fata lor, din uşurătate ; cît despre bietul Dandin, el e victima propriului său triumf în care partenerii îl depăşesc prin rafinament şi spirit de intrigă.

Aşa cum scrie René Benjamin, un inteligent comentator al operei molièreşti, comedia aceasta este „o piesă resemnată, dar de o mînie surdă, care transformă cuvintele într-un bici de foc". Izvorîtă din aceeaşi amară experienţă a căsătoriei ca şi *Amphytrion*, dar fără fantezia şi seninătatea acesteia, am putea crede că *Georges Dandin* aduce pe scenă un erou simplu şi uman, victimă a unui complot de minciuni. Dar într-o asemenea interpretare, subiectul este atît de cumplit, soluţia atît de nemiloasă, încît nu ne-ar putea amuza. Oricum am privi personajele ce-l înconjoară pe Dandin : ca simple caricaturi umane sau ca tipuri sociale reprezentative, sfîrşitul lamentabil al unui erou în carne şi oase — imagine dificil de justificat pentru acest parvenit — revarsă peste spectacol unda unei amărăciuni dezolante, sfîșietoare, care scufundă comedia în tragic. Singura soluție în care personajele se mențin într-un echilibru dramatic, în care comicul rămîne pur, fără a anula totuși satira, este aceea de a da întregului spectacol o linie de bufonerie plină de spirit : printr-o fantezie picantă, caricatura trebuie îngroșată pentru a salva ceea ce situațiile au prea crunt, prea dezolant. Teoretic vorbind, Dandin nu poate fi tragic, căci îi lipsește măreția : Dandin trebuie să ne facă să rîdem. Pentru aceasta, e nevoie fie de o satiră la adresa tuturor personajelor, inclusiv Dandin, fie de o adevărată smulgere a piesei din problematica etică, de un fel de *anestezie morală :* eroii trebuie să devină niște umbre chinezești, simple contururi umane, surprinse într-un joc grațios sau grotesc de linii și mișcări.

Scenă din actul 1

Indiciile unei interpretări bufe există, de altfel, atît în structura piesei cît și în tradiția spectacolului însuși. Procedeele clasice ale comediei italienești — bastonadă, *quiproquo, lazzi* etc. — sînt prezente aproape în toată opera lui Molière, dar mai cu seamă în *La jalousie du barbouille,* din 1653 — prima versiune a lui *Georges Dandin* — care cultivă episodul burlesc din actul III al acestei piese. Pe de altă parte, chiar la prima reprezentare pe scenă, la Versailles, *Georges Dandin* a fost jucată și dansată, excelînd printr-o amețitoare mișcare de scenă, printr-un *du-te-vino* continuu — totul pe muzica lui Lulli, în care — cum spune Molière însuși — „tout y brille d'invention".

Inspirîndu-se din acest dublu izvor al textului și tradiției interpretative, regia artistică a spectacolului *Georges Dandin* de la Teatrul de Stat din Brăila, semnată de Gabriel Negri, a utilizat cîteva procedee indicate, valabile însă — din păcate — doar ca intenție artistică : personajele au fost prezentate, pe rînd, înainte de ridicarea cortinei ; actele au fost introduse melodic (uneori, muzica a subliniat chiar unele scene) ; personajele secundare au folosit măști (începutul actului II) ; momentele principale au fost subliniate prin pantomimă etc. Toate aceste elemente și procedee au conlucrat la realizarea acelei *anestezii morale* de care vorbeam mai sus.

Dar regizorul s-a lăsat ispitit, în același timp, de o rezolvare parțială : satira socială, fără a o extinde însă asupra tuturor personajelor, și, în felul acesta, a spart unitatea spectacolului. În timp ce domnul și doamna de Sotenville au fost prezentați ca niște caricaturi, Angelica, Clitandru și — mai ales — Dandin au fost încărcați cu întreaga responsabilitate a unor personaje vii, autentice, reale. Așa încît, soția a părut un mic monstru de ușurătate, minciună și perfidie, amantul un crai fără scrupule, Dandin un erou tragic stîrnind sincera noastră compasiune, iar spectacolul — în ansamblu — un prilej de amară meditație asupra caracterului femeii. Dar, așa cum spune un avizat critic dramatic al lui Molière, „dacă Dandin e prea adevărat, prea sfîșietor, unitatea impresiei de ansamblu e spartă, căci nu pot fi lăsate niște simple fantoșe să țopăie în jurul unui personaj real".

Dintre interpreți, Paul Varduca, în Georges Dandin, a fost un convingător soț încornorat : deși puțin prea precipitat, ca debit verbal, pentru un țăran, el a impresionat prin surda amenințare din repetata scenă a scuzelor, și a stîrnit un zîmbet discret prin zeflemeaua sa amară. Ceilalți — cu excepția lui Vasile Tonescu în Lubin (vioi și insinuant) și a Maiei Belciu în Angelica (grațioasă, excelînd îndeosebi în actul I) — ni s-au părut insuficient integrați rolului lor : domnul și doamna de Sotenville (Petre Simionescu și Olly Eftimiu) au șarjat excesiv. Clitandru (Ion Lazu) nu a avut suficientă grație, deși cu o bună dicțiune, iar Clodina (Sereda Sorbul-Varduca) a îngroșat prea mult rolul. Mișcarea celor două măști (Aurora Dima și Nicolae Budescu) a lăsat mult de dorit.

În felul acesta, pornind de la premisa noastră inițială, *Dandin* ne-a făcut mai puţin să rîdem, mai puţin să înţelegem intenţiile molièreşti şi a fost, în cel mai bun caz, o încercare de a insista asupra plasticii scenice.

Problema importantă rămîne legată de întrebarea dacă acest spectacol era util la Brăila, în măsura în care el putea fi servit de forţele colectivului respectiv. Întrebarea nu încearcă să inhibe îndrăznelile, ci să sublinieze necesitatea ca îndrăzneala să fie legată şi de realizarea artistică. În acest plan, *Dandin* la Brăila nu ne-a satisfăcut.

A. P.

Scenografia

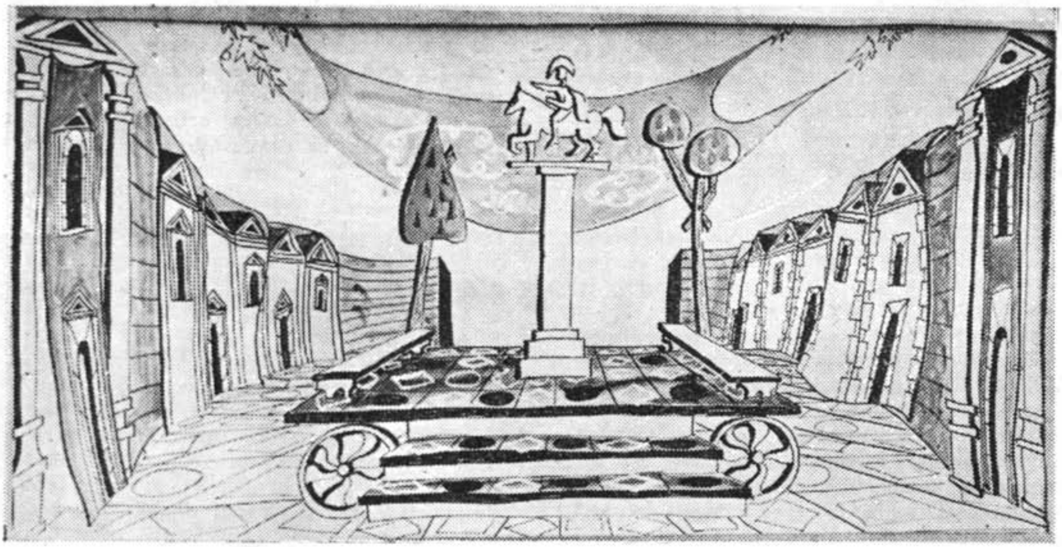
Dintre ultimele spectacole, comedia lui William Shakespeare *Femeia îndărătnică*, reprezentată de Teatrul Armatei, ridică cele mai interesante probleme scenografice, pe lîngă celelalte probleme privitoare la interpretarea textului de către actori şi regie. Spectacolul (regia George Rafael, decoruri şi costume Mircea Marosin, muzica Pascal Bentoiu) a fost conceput în cadrul unui „teatru în teatru", cu pretinsele improvizaţii de rigoare, aşa cum cere, de altfel, chiar textul lui Shakespeare.

Dacă prologul s-a desfăşurat într-un cadru simplu, epoca marcîndu-se prin costumele personajelor şi prin unele obiecte de recuzită, comedia propriu-zisă — dragostea Catharinei şi a lui Petrucchio, cu interesantele răzvrătiri ale fetei, urmată de îmblînzirea ei de către Petrucchio — a fost prezentată într-un cadru specific scenelor italiene, cu multe elemente de commedia dell'arte, foarte adecvat stilului valorificat de Shakespeare. Într-adevăr, povestea Catharinei şi a lui Petrucchio are o bază de fabulă moralizatoare, de parabolă teatrală, menită să distreze curtea lordului şi pe căldărar, învăţîndu-i, în acelaşi timp, să cunoască firea omenească, precum şi condiţiile în care ea se poate înjosi sau ridica.

Este clar că Shakespeare a pornit aici de la vechile „morality plays" — inspirate la rîndul lor de „misterele" medievale engleze — care au fost jucate încă de pe vremea lui Henry al VI-lea şi pînă în preajma domniei Elisabetei. Aceste „morality plays" aveau un scop didactic: înfăţişau spectatorilor, prin alegorii, personaje simbolice şi teorii abstracte, progresul moral al omenirii, luptele dintre bine şi rău, trecînd cu timpul la personaje şi situaţii reale. Doza de improvizaţie artistică — în funcţie de auditoriu — era variabilă, şi cu timpul s-au introdus părţi comice, pentru a face mai asimilabile problemele morale şi spirituale, aflate la temelia spectacolelor. Piesele moralizatoare — dintre care cea mai celebră a rămas *Everyman (Fiece om)* —, ca şi „interludiile", acestea de la bun început doar distractive, au dus cu timpul la formarea în Anglia a unor trupe de actori, care dădeau dese reprezentaţii în public, dar mai ales în casele marilor nobili, care le subvenţionau permanent. Trupele de actori care apar adesea în piesele shakespeariene şi pe care le folosesc Hamlet sau lordul din *Femeia îndărătnică*, spre a distra, verifica şi, mai ales, spre a învăţa pe spectatori (prin actori, Hamlet vrea să afle chiar adevărul asupra uciderii tatălui său), sînt urmaşele vechilor trupe de diletanţi şi apoi de actori, care improvizau spectacole atît la curţile nobiliare sau regeşti, cît şi în faţa marelui public. De aceea, a fost fericită ideea regiei şi a scenografiei de a păstra acest caracter de improvizaţie, de „teatru în teatru", povestea Catharinei şi a lui Petrucchio petrecîndu-se pe o scenă improvizată chiar pe căruţa cu care au venit actorii.

Simplificarea decorurilor, folosirea unor procedee scenografice rudimentare şi a unor mecanisme naive, de pildă soarele şi luna pictate în vîrful unei prăjini şi uneori plantate greşit pe improvizata scenă, mobilele desperecheate, voitul talmeş-balmeş al mobilei şi recuzitei, decorurile pictate foarte naiv pe bucăţi de pînză, gardul mobil de pomi, adus de figuranţi şi sugerînd pădurea, siluetele de coloane şi pilaştri, calul sub care se ascund doi oameni şi care e mişcat în fel şi chip, ca la circ, sau cum făceau reprezentanţii folclorului nostru cu capra, de sfîntul Vasile, sau cu căiuţii, toate acestea au întruchipat pe scenă necesara atmosferă de naivitate, improvizaţie, pretenţiozitate în redarea veridică, atît de caracteristice fie commediei dell'arte italiene, fie începuturilor teatrului englez mai sus-amintite.

Fireşte că, în Italia, montările de la curţile principilor şi ducilor erau mult mai elaborate, ajungînd, graţie lui Da Vinci sau Rafael (adesea puşi în trista postură a unor maeştri de ceremonii şi regizori ai petrecerilor nobiliare), la foarte complicate şi ingenioase mecanisme. Paralel cu acestea, vechea commedie dell'arte îşi continua manifestările naive, aşa cum folclorul şi



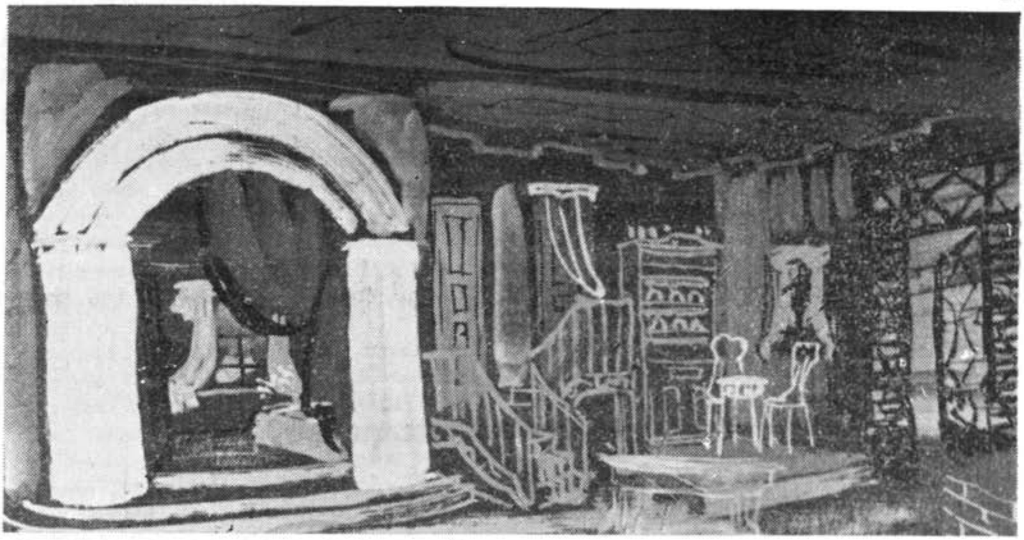
Schiță de decor de M. Marosin pentru comedia „Femeia îndărătnică"

circul coexistă în zilele noastre cu drama de idei și cu comedia de adînci semnificații. Acțiunea comediei *Femeia îndărătnică* petrecîndu-se în Italia, dar jucată de actori englezi, urmașii acelor „morality plays", povestea Catharinei și a lui Petrucchio avînd un caracter moralizator (pe care, este drept, Shakespeare îl depășește, ajungînd la mari și pilduitoare pătrunderi psihologice), ideea de a prezenta la noi spectacolul într-un cadru grotesc, uneori chiar de circ, dar avîndu-și rădăcinile — repetăm — în commedia dell'arte și în acele improvizate „morality plays" englezești, a fost deosebit de potrivită.

Să nu uităm că, oricît de profunde ar fi ideile și sentimentele pe care le pune în joc Shakespeare aici, ele sînt învăluite într-o comedie plină de grotesc și farsă, iar aceasta nu au uitat-o nici o clipă regia și scenografia spectacolului. Festele pe care i le joacă Petrucchio Catharinei, pentru a o îmblînzi, sînt de-o inventivitate și imaginație nespus de bogate și cu adînci implicații moralizatoare. Și morala se încheagă tocmai prin comicul dus uneori pînă la absurd sau cruzime, personajele schimbîndu-și (real sau numai aparent) atitudinile, purtînd măști după circumstanțe, trecînd la procedee grotești. Aspectul acesta de circ grotesc, de farsă cu nenumărate improvizații, a fost asigurat firește și de jocul actorilor, și de muzica admirabil integrată viziunii spectacolului, amintindu-ne unele mari spectacole de balet, inspirate tocmai din commedia dell'arte.

Ceea ce reproșăm regiei și scenografiei în spectacolul la care ne referim este că nu au dus pînă la capăt concepția la care s-au oprit, că viziunea spectacolului nu a fost suficient închegată, rămînînd la momente fragmentare, că îngroșarea comicului a fost discontinuă și mai ales la suprafață, nu în adîncime. Alaiul slujitorilor din casa lui Petrucchio — acea perindare de figuri grotești, asimetrice, baroce — putea fi cutremurătoare, ca într-un tablou de Brueghel, subliniind singurătatea Catharinei în noua-i casă, ființa ei pusă la grele încercări. Costumele, machiajul, ținuta slujitorilor au fost bine gîndite, dar în viziunea scenică nu au fost folosite pînă la expresivitatea necesară, astfel că adesea au rămas la o minimă prezență decorativă. Însuși coloritul costumelor și al decorurilor putea fi mai armonizat, în pofida voitului talmeș-balmeș, al improvizației, care într-adevăr trebuia sugerată spectatorului, căci viziunea picturală se poate realiza expresiv și din contraste, chiar din stridențe și incongruențe. La nuntă, Petrucchio vine în costum de circ, pentru a batjocori solemnitatea momentului, și aici regia și scenografia ar fi putut realiza o viziune care, chiar și prin ea însăși, să arate spectatorului situația dramatică. Dar, pentru aceasta era nevoie de un joc mai expresiv al actorilor, de mișcări mai grotești, precum și de o altă îmbinare a costumelor și decorurilor. Plecarea Catharinei pe calul acela ridicol s-ar fi putut ridica la o cutremurătoare situație tragică, la ceva asemănător cu aventurile lui Don Quijote.

Spectacolul a fost bine gîndit, dar mai puțin realizat plastic. Nu a ajuns la stilul năzuit, la acel grotesc, care dă la iveală



Schiță de decor de N. Savin pentru piesa „Invățătoarea"

— prin comic, farsă, giumbuşlucuri — drama umană.

Am urmărit scenografia altor trei spectacole recente. La Teatrul Municipal, sala Filimon Sîrbu, spectacolul cu piesa *Învățătoarea* de Brody Sándor (regia Ion Olteanu, decoruri N. Savin, costume Elvira Postolache) a dat prilej acestora din urmă, începători, să se manifeste în scenografie. Trebuie să spunem că încercarea nu ni se pare concludentă. Interiorul din casa cea mai răsărită a satului de pe moșia contelui Nagy a fost cu totul neexpresiv. Decorația peretelui din stînga, forma zidurilor, mobilierul nu sugerau nimic din atmosfera respectivă, nu aveau acea culoare locală, care definește dintru început ambianța unei acțiuni. Și clasa școlii în care se petrece actul al doilea nu a avut nimic sugestiv, în afară de interesanta priveliște ce se observă prin fereastra din mijloc, aceasta just amplasată, priveliște care sugerează atmosfera apăsătoare și tristețea locului în care are atîtea de îndurat învățătoarea. Costumele, corecte, iar acela al tînărului Nagy, chiar pictural, adică expresiv pentru viziunea scenică.

Petru COMARNESCU

---

clar...

LOCUL PERSONAJELOR. — Trec cu repeziciune peste primele scene expozitive, lamentabil realizate, cu o stîngăcie și lipsă de spirit neadmise nici începătorilor și în care am regăsit cu surprindere și părere de rău și un tînăr talentat ca Arcadie Donoș... mă voi încumeta să zăbovesc ceva mai îndelung asupra eroului (din păcate apărut ca „principal" în spectacol) Izquierdo, căruia, ce-i drept, autorul i-a acordat numărul cel mai mare de replici dar nicidecum rolul de „vioara întîia" care rămîne lui Montserrat și propriului său proces de conștiință.

(M. Ghimpu, în cronica la Montserrat *— Teatrul „C. Nottara". „Steagul roșu", București, nr. 929.)*

...obscur

CE E RĂU, ȘI CE E BINE? — Cît despre Eugenia Marian, interpreta lui Gwendolen, vom spune *doar că și-a însușit chipul și asemănarea* eroinei.

(Ion Mărgineanu în cronica la Bunbury *(Ce înseamnă să fii onest) — Teatrul Tineretului. „Steagul Roșu", nr. 904.)*

MAESTRUL LUAT PE SUS. — De la prima sa apariție în scenă și pînă la părăsirea ei, *luat pe sus* de arcașii lui Verde Împărat, *maestrul V. Crețoiu e formidabil!*

(Ion Steriopol în cronica la Harap Alb *— Teatrul de Stat Pitești. „Secera și ciocanul", nr. 900.)*

DEBUTURI ÎN CRITICĂ

Arta lui Finteşteanu

Cine a urmărit evoluţia lui Ion Finteşteanu pe scenele Naţionalului s-a convins de netemeinicia afirmaţiei că doar rolurile de largă respiraţie sînt menite să pună în relief personalitatea actorului. Prin interpretarea sa, Farfuridi, Dragomirescu, Bucşan, unchiul Fedea, Kulighin dăinuesc, viu întipăriţi, în memoria spectatorilor, alături de figurile protagoniştilor. Care este explicaţia ? Credem că fiecare apariţie a actorului rămîne mereu inedită, întregită de amănunte surprinzătoare, de la spectacol la spectacol. Cerebralitatea este o trăsătură distinctivă, primordială a lui Ion Finteşteanu , din ea se diversifică organic caracteristicile felului său de joc, sobru, elegant, sugestiv. Privind înlănţuirea detaliilor semnificative, adecvate personajelor, asişti la crearea unor portrete în mozaic, unde fiecare trăsătură este marcată cu luciditatea analistului. Dincolo de grimă şi de ţinuta vestimentară, totdeauna bine inspirate, personajele sînt create de Ion Finteşteanu pe scheletul cerebralităţii, cu elemente stilistice, ca : gestul, arta de a popula pauzele, inflexiunile vocii etc. Această artă compoziţională remarcabilă — fiecare rol fiind rodul unei meticuloase căutări a expresivităţii plastice, o elaborare limpede, care rezolvă întrebările complicate ale modului de interpretare a cutărui sau cutărui personaj — e proprie lui Ion Finteşteanu.

„Actorul este creator de imagini", scrie acest slujitor al artei scenice. Prin jocul său, Finteşteanu confirmă preceptul teoretic, dîndu-i consistenţa fiinţei vii.

Iată-l în *Matei Millo*. Scena şi sala au devenit un organism unic. Bădia, Ion Finteşteanu, se apropie cu paşi rari de micul bagaj adus de la Paris. O clipă se opreşte gînditor. Apoi, înalţă cutia pe o masă, degetele întîrziind asupra ei, mîngîietoare. Ochii i s-au luminat de un gînd. Se apleacă uşor şi o deschide încet. Parcă în ea e însăşi inima lui. Privirile partenerilor cercetează sfredelitoare conţinutul, nedumerite. În sală, interesul creşte. Flacăra curiozităţii e vie. Bădia, cu degetele tremurătoare, ridică şi poartă pe dinaintea rudelor şi cunoscuţilor, îngroziţi şi jigniţi, ustensilele artei sale : „Peruci... o mustaţă... o bărbuţă.... o pleşuvie...". Vocea, care acompaniază gestul, cunoaşte inflexiunile unei bucurii puternice, într-un fel apropiată tristeţii. Ochii îi strălucesc intens. Un fior de simpatie şi încintare inundă sala. Pe neobservate, dragostea pentru omul care iubind teatrul se îndepărtează de ai săi, a pătruns în inimile tuturor.

„— Şi-atunci diploma... care-ţi este diploma ?"

Bădia tresare. Mîna mare, frumoasă, fără să mai tremure, se cufundă lent într-un buzunar. „A...", pare a-şi aduce aminte, şi timbrul vocii sale este o contopire de zeflemea şi veselie : „... Mai am resturi din ea pe-aici". Face cîţiva paşi, fruntea şi ochii i se-nseninează, buzele surîd ironic. Mîna scoate din buzunar un nas neobişnuit de mare : „Nasul lui Polichinelle. Rîsul îl face pe spectator mai bun şi mai încrezător în viaţă". Glasul actorului e străbătut de înfiorare. Simţi zvicnind, în intonaţiile acestei replici, inima unui dublu crez artistic : al lui Matei Millo şi al interpretului său.

Din succinta redare a unei scene jucate de actor, desprindem unele particularităţi interesante, menite să-i puncteze individualitatea. Ne referim la fantezia interpretului, care reconstituie personalitatea predecesorului său, ţinînd seamă de adevărul istoric. Prin simplitatea gestului, nicicînd alambicat, prin inflexiunile calde ale vocii, prin priviri ironice faţă de adversari, sau încurajatoare faţă de prieteni, Finteşteanu ne introduce în lumea şi sensibilitatea eroului. Sobrietatea ţinutei indică nobleţea inimii lui Millo, care nu va face nicicînd un compromis cu boierii.

Jucîndu-l pe Dragomirescu, aceeaşi tendinţă de sobrietate este un mijloc artistic de a reda contrastul dintre pretenţie şi realitate. Avocatul s-ar vrea inteligent şi moral ; de aci, o trufie în mişcări, dar aceasta sporeşte dispreţul spectatorilor care ghicesc, sub învelişul aparenţei, deşertăciunea personajului. Prin sobrietatea sa, Kulighin se situează de bună voie în planul al doilea al acţiunii. Bucşan, însă, prin sobrietate marchează prăpastia pe care o crede existentă între el şi restul lumii.

O particularitate esenţială a interpretării lui Ion Finteşteanu este gestul mărunt, amănuntul, cu o precisă putere de caracterizare. E o voluptate să-i descoperi semnificaţiile subterane largi. Iată pe bătrînul Dragomirescu ţinînd un speech fiului său, proaspăt bacalaureat : „Fiule", îşi pregăteşte Finteşteanu tirada, săvîrşind un gest avocăţesc caracteristic, de ridicare a cutelor robei imaginare, care-l stînjenesc, dîndu-şi capul puţin pe spate, invocînd „inspiraţia". Ridicarea cutelor închipuitei robe nu-i altceva decît un tic deprins în practica meseriei ; capul dat puţin pe spate, chemînd arzător „inspiraţia", este un truc vetust, inserat în abecedarul manierelor avocăţeşti, dar aici, caracterizează expresiv pe bătrîn, în timp ce vocea goală de orice înfiorare sufletească evidenţiază mai mult nulitatea spirituală a personajului.

Transformările prin care poate trece actorul sînt nenumărate. Ochii înflăcăraţi ai unchiului Fedea au devenit sticloşi, lipsiţi de orice pîlpîire de inteligenţă, pe chipul lui Farfuridi. Fruntea îndărătul căreia, la Millo, simţeai neintrerupta cugetare, la Dragomirescu e opacă, impersonală. Mişcarea lui este placidă, greoaie. A lui Bucşan, energică, impetuoasă. Frazele scurte, banale, se rostogolesc din gura avocatului ca o avalanşă de pietre, iar cele lungi au liniştea apei stătute, indicînd fie mecanica elaborare a ideilor, fie o anevoioasă croire de drum spre gîndul care pretinde o strădanie personală. Fraza lui Bucşan, intonată de Finteşteanu, taie orice avînt, îndeamnă la supunere, ameninţă. Rîsul care însoţeşte „spiritele" vîrfului „citadelei" e vid. Al unchiului Fedea, mîngîie, sprijină.

Măiestria lui Finteşteanu ni se relevă şi în conturarea treptată, amănunţită şi cuprinzătoare a personajelor. Involuţia progresivă, care se produce în fiinţa avocatului, e indicată prin trăsături simple, lipsite de artificii. În actul II, elegantul Dragomirescu e înveşmîntat în nişte haine boţite, barba, altădată rasă zilnic, creşte neglijent. Mersul său poartă pecetea vîrstei : paşi mici, deşi, cu picioarele uşor depărtate şi aruncate înainte cînd calcă. Conformismul venal îl desfigurează psihic şi moralmente. Deşi ramolit, reminiscenţele traiului de odinioară îl obsedează. Cu cîtă satisfacţie barbară anunţă iminenta dezlănţuire a războiului atomic. Chiar dacă toată lumea s-ar prăbuşi în neant, el să trăiască. Auzindu-l,

I. Finteşteanu în : Unchiul Fedea („O chestiune personală") ; Matei Millo ; Grigore Dragomirescu („Citadela sfărîmată")

văzîndu-l pe acest bătrînel odios, simţi un dezgust amar.

La momentul oportun, Finteşteanu ştie să-l facă din ce în ce mai neobservat pe Dragomirescu, în scenă. Astfel, ajungem la capacitatea sa preţioasă de a discerne asupra cărui partener cade accentul acţiunii. Această capacitate îl determină să ocupe un rol potrivit cu însemnătatea partiturii încredinţate, fără veleităţi de solist. Acompaniamentul fin, aproape imperceptibil, prin care Finteşteanu ilustrează scena în rolul lui Kulîghin în *Trei surori*, e elocvent. Şederea unchiului Fedea în casa lui Hlebnikov pare o plutire calmă de briză înviorătoare, menită să limpezească atmosfera. În actul III al *Ultimei ore*, după ce minute în şir stăpîneşte scena, în toată disputa finală, păstrează cu devotament rolul minor, exteriorizînd însă energic neliniştea din sufletul său.

Cînd funcţia dramatică a rolului scade, Finteşteanu găseşte mijloace de a ne grăi în aceleaşi imagini clare. Aci intervine arta de a anima cu imagini scenice suspensiile dramatice, calitate importantă pentru dezvăluirea adevăratei firi a personajului. Clocotul lui Farfuridi cînd se ştie trădat, clocot de suprafaţă, manifestat în actul II din *Scrisoarea pierdută*, e redat abil prin răbufniri mute. Din tăcerea lui Bucşan cunoşti precis ce ripostă va da partenerilor peste cîteva clipe. Scenele din redacţia „Deşteptării", din casa profesorului Andronic sînt şi ele elocvente. Această artă se invederează însă cel mai limpede în ultimul tablou al *Citadelei sfărîmate*. Pentru reliefarea elocvenţei tăcerii, vom analiza jocul lui Finteşteanu de-a lungul întregului tablou.

De acum, bătrînul Dragomirescu nu mai merge să scoată săpunul pe august, nici măcar să-şi mai cumpere singur abţibildurile. Curenţii vieţii l-au ancorat în apele liniştite dar înspăimîntător de pustii şi reci ale indiferenţei. Aci, cu plăcerea unui copil şi răbdarea senilităţii, concentrat asupra abţibildurilor, nu-şi mai dă seama de ce se petrece în jurul său. Pe cap are o tichie, aşezată — din ramolisment — într-o parte şi mai spre creştet, cu ochelarii mari pe vîrful nasului, îmbrăcat într-un halat de casă scurt şi în stare proastă, descheiat la gît ; fixat pe scaun, cu picioarele vîrîte sub birou, el nu mai are consonanţe sufleteşti nici măcar cu soţia sa. Intervine în discuţie rar, şi atunci glasul său sună depărtat, sinistru : „Emilio, mai adu-mi puţin pap". Irina pleacă. Ii întinde şi lui mîna. Mirat că e conturbat, Dragomirescu priveşte mîna întinsă, îşi ridică privirea spre chipul fetei. Nu pricepe ce vrea femeia aceasta. Ochii săi nu mai pot fi nici măcar întrebători, atît au devenit de opaci. Apoi, îşi coboară din nou privirea spre mîna Irinei. Deodată, un resort automat, declanşat de deprindere, îi ridică mîna spre aceea a nepoatei, grăbindu-se s-o cuprindă, fără să lase pensula din mînă. Pe aceasta din urmă o uitase. Abia după ce atinge palma Irinei, aşază pensula tacticos pe masă. În ochii unui copil ar fi apărut păreri de rău. Dragomirescu însă chicoteşte înveselit. Nici un gest de remuşcare în atitudinea lui. E într-o stare de decrepitudine totală. Mîna atinsă de Irina acum e inertă, grea. În liniştea care urmează plecării, pe replica plină de resentimente a soţiei, Dragomirescu se confundă cu umbra înserării. E un final de mare subtilitate artistică.

Fiecare rol sau rolişor, trecut prin filiera analitică a inteligenţei lui Finteşteanu, a evidentei sale sensibilităţi, pătrunde în mintea spectatorilor sub înfăţişarea unor imagini sugestive, de neuitat. Prin jocul său, rolul scris dobîndeşte vigoarea unei chemări vii, personale, a unui adevăr limpede, însufleţit de căldura sîngelui său.

În *O chestiune personală*, rolului episodic al unchiului Fedea, Finteşteanu i-a imprimat un suflu de prospeţime surprinzător. Unchiul Fedea ia loc pe canapea, faţă în faţă cu nepoata sa, care cîntă la chitară. Se aşază liniştit şi, cu glas tremurător, duios, îngînă aceeaşi melodie. Ochii i s-au umezit. În lumina lor, vezi evocată tinereţea unui om, iubirea lui apusă. Are un zîmbet melancolic, faţa îi e radioasă şi glasul profund, potolit. Apoi, melodia se stinge. Unchiul Fedea spune ceva legat de cîntec, dar vezi, simţi că inima lui e pradă unei nelinişti mari. În spatele cuvintelor pe care le rosteşte cald, alintător, arde preocuparea lăuntrică. Iar cînd aceasta se cristalizează exterior în cuvintele : „Saşenka, spune-mi, îngeraşul meu, ce se petrece la voi în casă ?", vezi dragostea, neliniştea, speranţa, contopite într-o imagine umană care cucereşte încrederea şi stima.

Nu putem trece peste modul de „a asculta" — de a-şi asculta partenerii — al lui Finteşteanu : colorat, convingător şi variat. În actul I al *Citadelei*, reacţiile sale sînt funcţional legate de personajele pe care le ascultă. Costică, Adela şi, îndeosebi Gättescu sînt urmăriţi cu interes, iar aprobarea verbală e precedată de asentimentul manifestat ascultînd. Cînd stă de vorbă cu Matei, simţi că este convins că tot ce spune inteligentul său fiu e inspirat de el, de părinte, pe cînd savanta bunică e urmărită cu condescendenţă, cu suficienţă. În clipa cînd Petru îşi dezvăluie dorinţa de a pleca pe front, ascultîndu-l, mirarea lui Dragomirescu e atît de nemărginită, încît parcă vezi cum în creierul său a încetat orice proces mintal.

Cerebralitatea lui Finteşteanu nu elimină participarea în jocul actorului a unui însemnat fond de sensibilitate. Unii, furaţi de armonia cerebrală a compoziţiilor sale monolitice, nu observă artera prin care curge sîngele emotiv al actorului. Totuşi, pentru înţelegerea cît mai apropiată a adevăratei personalităţi a lui Ion Finteşteanu, e necesar să subliniem că interpretarea sa e rezultanta conjugării dintre sensibilitatea interiorizată şi gîndirea îndrăzneaţă. Altfel, ar fi de neconceput geneza unor roluri atît de deosebite ca structură psihică, rezolvate inteligent de actor: Bucşan si Kulighin, Dragomirescu şi Millo, Farfuridi şi unchiul Fedea.

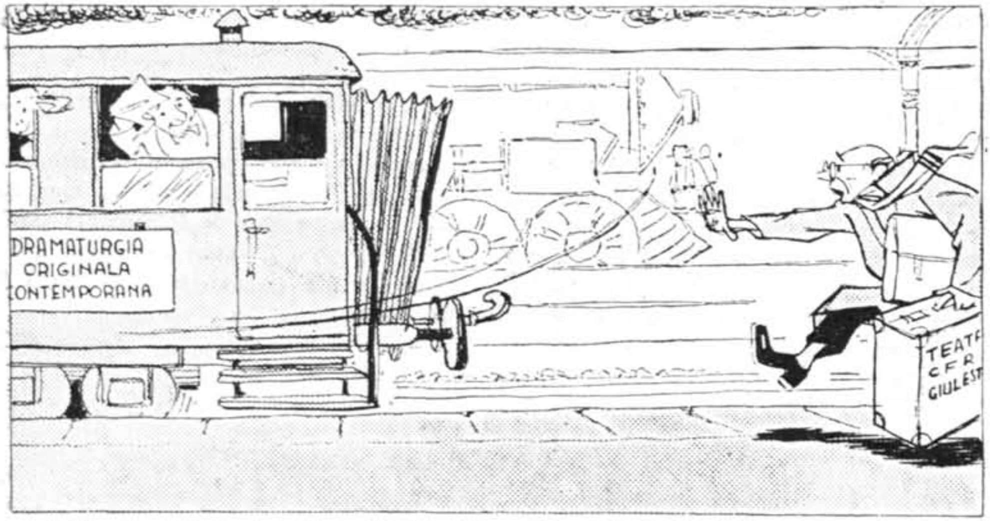
Urmărind arta scenică a lui Ion Finteşteanu, participi la însufleţirea unor tipuri umane autentice, profund şi complex caracterizate. Iar bucuria e cu atît mai mare, cu cît vieţile pe care le împrumută portretistul psiholog Ion Finteşteanu sînt tot atîtea ipostaze ale poeziei izvorîte din inima sa generoasă.

Eugen NICOARĂ

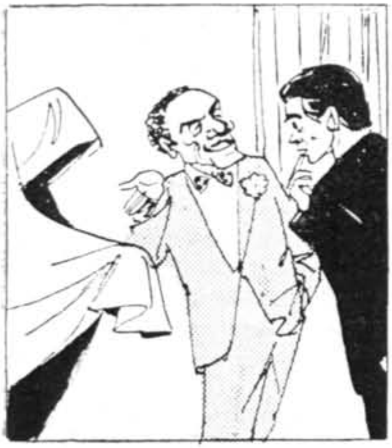
d-ale teatrului...

desene de Cik Damadian

A pierdut trenul

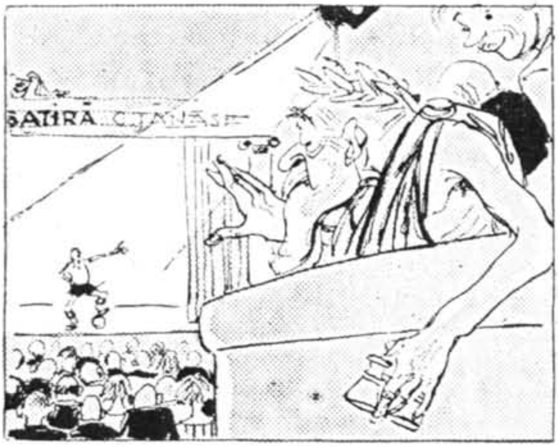

DRAMATURGIA
ORIGINALA
CONTEMPORANA
TEATR
CFR
GIULEST

Prezentări necesare



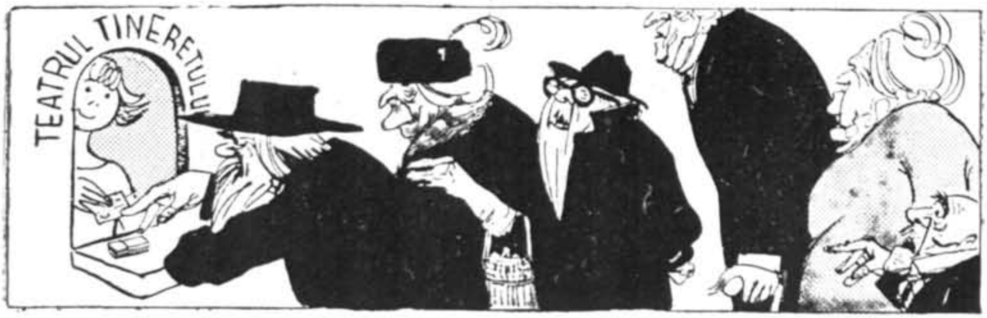
DE FILIPPO (către Radu Popescu): Am citit cu interes cronica dv. și am considerat necesar să vă prezint adevăratele mele „Fantome"...

Umor proaspăt


SATIRĂ C. TĂNASE

ARISTOFAN: P-asta o uitasem!

Un teatru și... profilul său


TEATRUL TINERETULUI

însemnări

Premii de Stat

Printr-o Hotărîre a Consiliului de Miniștri al Republicii Populare Romîne a fost acordat Premiul de Stat al Republicii Populare Romîne pentru lucrări deosebit de valoroase realizate în anul 1955, dintre care:

În domeniul dramaturgiei

Clasa a II-a în valoare de 25.000 lei

Scriitorului *Horia Lovinescu* — pentru piesa „Citadela sfărîmată".

Clasa a III-a în valoare de 15.000 lei

Scriitoarei *Ana Novac* — pentru piesele „Preludiu" și „Familia Kovacs".

În domeniul artei teatrale

Clasa I în valoare de 30.000 lei

1. Colectivului format din regizorul *Sică Alexandrescu* și actorii: *Costache Antoniu, Aura Buzescu, Radu Beligan, Marcel Anghelescu, Marietta Deculescu, Silvia Dumitrescu-Timică, Tanți Cocea* — pentru realizarea spectacolului „O chestiune personală" pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale".

2. Actorului *Grigore Vasiliu-Birlic* — pentru rolurile interpretate în 1955, în cadrul repertoriului de comedie al Teatrului Național „I. L. Caragiale".

Cenaclul dramaturgilor

De cităva vreme, secția de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor — asemenea celorlalte secții de creație — a pornit să desfășoare o foarte interesantă și utilă activitate. Evitînd ședințele pe teme prea abstracte și fără rezultat, biroul secției de dramaturgie a stabilit ca — o dată pe lună — să se citească și să se discute, în spirit de cenaclu, cîte o piesă de teatru în manuscris.

La masă, autorul — înconjurat cu amabilitate de membrii biroului — dă citire textului; pe urmă, se discută.

Prima lectură a făcut-o Al. Șahighian. Piesa sa *Furtuna* dezvăluie procesul de prăbușire a burgheziei și moșierimii de la noi, în perioada 23 August 1944 — 6 Martie 1945.

A doua piesă, *Scrisoare de adio*, aparținînd lui Liviu Bratoloveanu, vorbește despre viața oamenilor care lucrează în ramura petrolului, în preajma naționalizării.

În ambele rînduri, s-a discutat și prietenește și în spirit critic deschis, ceea ce a făcut ca atît autorii cît și confrații să poată trage concluzii practice.

Cîteva sugestii, pentru activitatea, de aci înainte, a secției:

1. Ar fi de dorit ca biroul să selecționeze, pentru discuții, piese cît mai interesante, înfățișînd o varietate tematică și de stiluri. De asemenea, întrucît lectura unui text integral este adeseori obositoare, s-ar putea încerca a se citi numai un act sau cîteva fragmente semnificative (așa cum se întîmplă de pildă, la proză). Dezinteresul și monotonia — acești inamici primejdioși — trebuie evitați cu orice preț.

2. La ședințele cenaclului să fie atrași cei mai valoroși dramaturgi (de la maeștri, precum Camil Petrescu, Mihail Sorbul, Al. Kirițescu, Mircea Ștefănescu, Tudor Mușatescu — al căror cuvînt ar fi deosebit de util — la tinerii de talent), poeți și prozatori (n-am prea întîlnit, deși am cercetat sala cu atenție), actori și regizori de frunte (ce poate fi mai pasionant decît temutul punct de vedere al omului de teatru față de fragedul manuscris) și — în sfîrșit, dar nu cei din urmă — criticii dramatici (dacă bineînțeles, interesul absorbant pentru destinele dramaturgiei originale le mai lasă 4—5 ceasuri pentru asemenea măruntă îndeletnicire).

3. Întrucît, oricît de optimiști am fi, e

greu de crezut că se va găsi în fiecare lună o piesă demnă de a mobiliza atenția cenaclului, ar fi bine, poate, ca din cînd în cînd, să se ia în discuție fie un referat pe o temă la ordinea zilei, fie opinia unui critic îndrăzneț despre ultimele producții originale, fie cerințele teatrelor etc...

Al. M.

Recrudescențe...

Se observă, în ultimul timp, în mișcarea noastră teatrală o tendință de înnoire, de renunțare la acele prejudecăți și atitudini dogmatice care au îngustat orizontul oamenilor de teatru. Manifestările teoretice ale acestei tendințe — articole și discuții în presă, cuvîntări de la tribuna ultimei consfătuiri a oamenilor de teatru etc. — n-au lipsit. Într-un număr mult, mult mai mic, din păcate, și-au semnalat prezența manifestările practice. Credem că ar fi suficiente degetele unei singure mîini pentru a număra spectacolele actualei stagiuni, care s-au remarcat printr-un accentuat spirit novator, printr-o cutezanță deosebită. Martori ai unei evidente discrepanțe între teorie și practică, nu trebuie însă, deocamdată, și din acest punct de vedere, să ne alarmăm pentru că — socotim noi — fenomenul e în curs de evoluție. Important este că s-au pus premisele unei dezvoltări, într-adevăr fără precedent, a teatrului romînesc.

Ceea ce ne poate alarma și poate bara calea dezvoltării teatrului este modul curios, ca să folosim un eufemism, în care au înțeles unii această mișcare de înnoire. Printr-un soi de mimetism, anumiți oameni de teatru și-au închipuit că sub semnul și la adăpostul inovării vor putea să promoveze tot ceea ce este mai opus, mai în discordanță cu spiritul novator și creator. Avem convingerea că acești oameni sînt de bună credință și că ceea ce poate să ne supere la ei este numai o înțelegere greșită a noului. Repercusiunile concepției lor sînt însă derutante și nocive.

Mai concret, despre ce este vorba ? Asistăm la recrudescența spiritului facil, a felului strîmt — comercial de a privi teatrul, la reînnoirea atitudinii de ploconire în fața celor mai puțin exigente categorii ale publicului. Culmea ironiei, *înnoirea* repertoriului se înfăptuiește la unele teatre prin *învechirea* lui ! Ce a propus să joace, cu cîteva luni înainte, teatrul din Reșița ? *Dama cu camelii* de Al. Dumas ! Chiar dacă melodrama are la bază sentimente sincere și frumoase, chiar dacă Stanislavski a caracterizat-o ca un „gen complex", ca „un antrenament folositor pentru tineret", iar Charles Dullin a declarat că tehnica scenică a învățat-o de la actori de melodramă, nu credem totuși că genul acesta e cel mai indicat pentru educarea și desfătarea spectatorilor de azi. Prea sînt altele preocupările contemporanilor noștri, prea sînt importante idealurile care ne însuflețesc, prea grave sînt conflictele care străbat omenirea la mijlocul secolului al XX-lea, pentru ca să ne mai poată înduioșa nefericita soartă a Margueritei, cu dragostea ei neînțeleasă nici de iubitul său, nici de părintele acestuia, obtuz și meschin. In afară de asta, *Dama cu camelii* s-a jucat de atîtea ori în trecut, a furnizat de atîtea ori subiectul unor filme, încît multe generații au fost literalmente intoxicate cu piesa lui Dumas.

Recrudescența melodramei nu se limitează numai la *Dama cu camelii*. După ce a reprezentat o piesă de cea mai joasă factură melodramatică, ca *Fete rătăcite* de Elsa Shelley, în care autoarea vrea să ne sugereze ideea unui spirit justițiar binefăcător în actuala societate americană. Teatrul Tineretului și Teatrul „C. Nottara" (cunoscut pentru temeritatea repertoriului lui, dar de astă dată surprins într-o proastă inspirație) au optat la un moment dat pentru prăfuita piesă a lui Wilhelm Mayer-Förster *Heidelbergul de altădată*. Reamintim subiectul : prințul Karl Heinrich, după ce a iubit o fată în anii studenției la Heidelberg, devenind monarh i se interzice să se căsătorească cu ea, pe temeiul diferenței de rang social. Nu ne-ar mira ca teatrele respective să-și fi motivat alegerea prin necesitatea relevării amărăciunilor tinerilor prinți de odinioară, cărora mediul nemilos le refuza dragostea lor înălțătoare, dezinteresată ! Pentru a completa tabloul vechii societăți, desigur că mai era utilă și o piesă în care suferințele unei tinere să fie curmate de intervenția matrimonială a unui suprasensibil milionar !

Și pentru că am pomenit înainte numele lui Stanislavski, vrem să amintim de un mod inadmisibil de preluare a experienței lui, care se încadrează de asemenea în încercarea de reactualizare a melodramei. Cei de la Teatrul C.F.R.-Giulești s-au gîndit să includă în repertoriu cunoscuta melodramă *Cele două orfeline*. Desigur, și-au închipuit susținătorii acestei ingenioase propuneri, nimeni nu le va putea obiecta nimic. Oare n-a sprijinit Stanislavski jucarea acestei piese acum 30 de ani, pe scena Teatrului de Artă ? Oare N. Gorceakov, cunoscutul teatrolog și regizor sovietic, elevul marelui reformator al teatrului rus, n-a condus punerea în scenă a *Celor două orfeline ?* Un singur lucru — esențial — l-au uitat „fidelii discipoli" ai lui Stanislavski de la Teatrul C.F.R.-Giuleşti. „Voi ca regizori ai teatrului nostru — se adresa maestrul lui Gorceakov şi celuilalt regizor al piesei — trebuie să puneţi în scenă piesa pentru a exprima o mare idee omenească, o idee care să fie necesară astăzi miilor de oameni care vor veni să vadă spectacolul vostru". Ne întrebăm dacă nu cumva în decurs de trei decenii, timp în care gustul şi necesităţile oamenilor în materie de teatru au evoluat atît de mult, actualitatea piesei *Cele două orfeline* a dispărut, dacă asimilarea învăţăturilor lui Stanislavski înseamnă reprezentarea lucrărilor montate de Teatrul de Artă în epoci istorice bine determinate sau însuşirea a ceea ce e esenţial, mereu valabil, în concepţia şi sistemul lui ?

Dacă pînă acum am vorbit de recrudescenţa facilităţii, a teatrului de proastă calitate, doar în intenţiile programatice ale unor direcţii de teatre, am vrea să dăm şi un exemplu viu, luat dintr-un spectacol. *Învăţătoarea* lui Brody Sandor este, fără îndoială, o piesă cu multe cusururi, cu destule idei perimate şi accente melodramatice. Nu e lipsită însă de o neiertătoare analiză a stărilor de lucru dintr-un sat unguresc de la sfîrşitul secolului trecut, de denunţarea josniciilor comise de latifundiari şi slujitorii lor credincioşi — preoţii catolici şi funcţionarii de stat. Văzînd spectacolul Teatrului Municipal, am fost surprinşi de maniera în care regizorul Ion Olteanu, pe care-l preţuim mult, a tratat piesa. El n-a ştiut să valorifice sîmburele realist al piesei, să atenueze scăderile ei de construcţie, astfel încît cine a văzut spectacolul fără să citească textul, a avut impresia că se află în faţa unei melodrame cu tot ce înseamnă acest gen mai rău. În afara învăţătoarei, redată cît se poate de bine de Ileana Predescu, celelalte personaje ale piesei au fost caricaturizate, au avut aerul unor apariţii de operetă. Numai nefericitele *Fete rătăcite* ale Teatrului Tineretului au reuşit să ne plictisească ca *Învăţătoarea* Teatrului Municipal.

*

N-am vrea să încheiem aceste rînduri fără o precizare. Cei care ar vedea în rîndurile de mai sus un apel la îngustarea repertoriului, la reeditarea preceptelor dogmatice în alegerea pieselor, ar greşi tot atît ca şi cei care şi-au închipuit că vor face operă de înnoire cu *Cele două orfeline* şi *Dama cu camelii*. Îmbogăţirea activităţii teatrelor cu tot ce este valoros şi înaintat în literatura dramatică contemporană de pe întreg globul — fără a mai vorbi de dramaturgia originală, căreia trebuie să-i revină primul loc, şi cea clasică — este mai necesară, mai dorită ca oricînd. Sîntem pentru un repertoriu *contemporan*, înţelegînd prin aceasta cea mai înaltă semnificaţie a cuvîntului. Să nu ni se dea însă drept contemporane piese care, chiar dacă au fost scrise în secolul nostru, sînt, pentru lumea noastră nouă, depăşite cu multe secole. Nu vrem să ne întoarcem nici la *Heidelbergul de altădată*, nici la tot ce acest „altădată" poate să însemne...

M. RADNEV

„Modă" constructivă

Iniţiativa Teatrului Naţional în legătură cu conferinţele experimentale a găsit un prompt şi foarte inspirat ecou la alte două teatre din Capitală : la Teatrul Tineretului (care a inaugurat un ciclu de „Evocări de mari figuri de actori şi regizori din trecutul teatrului romînesc") şi la Teatrul Armatei (unde, în cadrul unor matinee literare, sînt prezentate etapele mai importante din evoluţia dramaturgiei noastre naţionale).

După cum se vede, publicul nostru se poate considera „răsfăţat". Şi se răsfaţă copios, dacă judecăm după afluenţa cu totul excepţională cu care năvăleşte la aceste conferinţe.

Foarte interesantă compoziţia acestui public : „specialiştii" (actori, regizori, literaţi sau profesori de literatură) în număr foarte redus ; în schimb abundă studenţii, muncitorii, publicul-public cu alte cuvinte. Faptul acesta ne face să constatăm că iniţiativa pedagogică a acestor matinee a răspuns unei nevoi şi unei dorinţi de informare foarte acute în publicul nostru. Avem toate motivele să sperăm că şi teatrele din regiuni se vor „molipsi" în această direcţie, oferind publicului lor ocazia de a-şi completa cultura teatrală şi prin alte mijloace decît participarea la spectacole. Lipsa gravă a unor lucrări de sinteză a istoriei şi literaturii noastre teatrale va face ca aceste conferinţe să umple un gol pe care-l resimţim cu toţii. Nu ar strica, credem, dacă unele dintre aceste conferinţe ar fi publicate fixîndu-se astfel prin tipar, pe de o parte un moment interesant şi fertil din viaţa noastră teatrală, pe de alta, adunîndu-se un material documentar care are dreptul de a depăşi efemerul unei simple conferinţe.

La Teatrul Tineretului am asistat la o amplă şi pe alocuri chiar seducătoare comunicare a acad. Victor Eftimiu în legătură cu viaţa şi activitatea lui Matei Millo. Legînd istoria cu comentariul, amănuntul biografic cu picanteria anecdotică şi moralizatoare (în sensul artistic al cuvîntului), Victor Eftimiu a reuşit să instruiască amuzînd şi să informeze fără pedanterie sau preţiozitate. Completarea care a urmat (o serie de „schiţe" ale unor roluri în care a excelat marele Millo, regia Victor Bumbeşti-Cornel Popa) a împlinit în mod fericit conferinţa, transformînd un matineu literar într-un eveniment artistic pe care îl pot invidia chiar şi unele spectacole de seară ale teatrului în cauză. Am remarcat mai ales dăruirea şi căldura cu care s-a achitat Petre Dem. Dragoman de monologul atît de clasic şi atît de uman al lui Barbu Lăutaru, precum şi spumoasa explozie de temperament, nuanţe şi farmec a Victoriei Mierlescu în rolul Kirei Nastasia. [Interesante compoziţii au realizat şi tinerii Gh. Oprina (Sandu Napoilă), Cicerone Ionescu (Clevetici), Ion Ciprian (Papă-lapte)].

La Teatrul Armatei, după o foarte serioasă şi informată comunicare în legătură cu viaţa şi activitatea lui Costache Caragially (conferenţiar: maestrul V. Maximilian), am asistat la două spumoase comedii, am zice, de epocă: la *O repetiţie moldovenească* de Costache Caragially (în inteligenta regie a lui Val. Săndulescu) şi *Franţuzitele* de Costache Facca (regia: Sanda Manu). Ambele spectacole au amuzat, au convins; publicul a aplaudat cu entuziasm. Regizorii au reuşit să scoată în evidenţă poezia bătrînească a epocii, nuanţînd stîngăciile cu acea duioasă ironie care transformă chiar şi ridicolul în artă şi emoţie. A contribuit mult la succesul spectacolului şi talentul interpreţilor. Remarcăm forţa şi înţelepciunea jocului lui Aurel Rogalski în rolul lui C. Caragially, al lui Ion Dămian (G. Greceano), al lui Niculescu Cadet (în rolul savuros al directorului francez, Mase); dintre „franţuzite" ne-a delectat mai ales buchetul femenin: Liliana Tomescu, M. Gheorghiu-Săniuţă şi Coca Enescu.

Am regretat foarte mult că nu am găsit printre cei care au aplaudat la aceste spectacole pe corifeii teatrului nostru satiric şi de estradă. Ar fi avut ocazia să intuiască pe concret farmecul şi autenticitatea satirică a vodevilului şi a scenetei noastre clasice. Căci, cine ştie, poate că şi contactul cu trecutul lipseşte acestor teatre care, în efortul lor evident de a amuza cu orice preţ, recurg de multe ori la ghiveciuri moderne inferioare modestelor gusturi ale bunicilor noştri.

I. D. S.

„Dreapta-sus"

Dacă, posesor al unui permis de intrare în sălile de spectacol, ţi se abat paşii pe la sala Comedia a Teatrului Naţional, eşti invariabil întîmpinat de cuvintele din fruntea acestor rînduri. Adică, dacă ai nefericirea de a lucra în presa de specialitate, un cerber scund şi încărunţit, cu înfăţişarea de arhivar scos la pensie (ţi-l închipui foarte bine circulînd într-o piesă de M. Sebastian), lasă să cadă două cuvinte, doar două cuvinţele — şi eşti, ca să spunem aşa, *plasat*. Desigur, ştii şi tu că permisul nu-ţi asigură un loc în sălile de teatru, scrie în el asta, negru pe alb. Totuşi, parcă te lasă nedumerit insistenţa cu care, la Comedia, ţi se circumscrie o zonă precisă — şi nu din cele mai indicate pentru urmărirea optimă a unui spectacol — *indiferent de afluenţa de public din sală*. Ne-a fost dat, nu de mult, să asistăm la o reprezentaţie cu o piesă mult jucată. Zi de săptămînă, ici-colo, locuri libere la parter şi în loji. Am aşteptat să sune de începere şi am intrat, la întîmplare, într-o lojă absolut goală. Sacrilegiu! „V-am spus: dreapta-sus!" (adică balconul, şi de preferinţă balconul II) — a răsunat indignată vocea aceluiaşi cerber.

Că nu ne-am intimidat şi n-am dat urmare imperioasei invitaţii — asta e altă poveste. Dar, ne întrebăm: să fie aceasta modalitatea cea mai indicată de a aplica dispoziţiile — bune, rele — existente în această privinţă? Să trebuiască să ne jucăm de-a v-aţi ascunselea cu plasatorii? Credem că nu. În definitiv, permisele declanşatoare de atîtea perturbări nu sînt apanajul unei, hai să-i spunem, caste privilegiate de frecventatori ai sălilor de teatru, ci o unealtă de muncă a unei categorii active şi — ne-am permite să precizăm — responsabile de spectatori. Deţinătorii permiselor vin la teatru din pasiune pentru teatru, fireşte, dar şi din obligaţie profesională. Cei ce lucrează în presa de specialitate trebuie să poată viziona în tihnă, şi chiar de mai multe ori, un acelaşi spectacol. Trebuie să-l poată urmări în condiţii optime — nu din considerente de confort personal, ci pentru a-şi exercita cu maximă eficienţă îndatoririle. Un decor văzut dintr-un unghi de 75^0, o mişcare scenică urmărită perpendicular, ca o tablă de şah pe care se deplasează nişte pioni lipsiţi de chip — sînt premise puţin promiţătoare pentru o judicioasă cîntărire a spectacolului. Nu cere nimeni direcţiunilor teatrelor să facă mai mult decît le stă în putere şi le înţelegem foarte bine situaţia. Doar atît: să nu aplice prezentatorilor de permise un regim... preferenţial.

T. S.

meridiane

„O scrisoare pierdută", pe scena din Lodz *

Colaborarea dintre un teatru şi un regizor străin (ca naţionalitate) ridică totdeauna multiple probleme. Cea mai dificilă dintre ele este fireşte cunoaşterea unei limbi comune, dar mai importantă decît toate rămîne totuşi problema găsirii unei limbi scenice comune care să mijlocească înţelegerea, ne referim la înţelesul teatral al cuvîntului, dintre regizor şi actor.

Astăzi afirmaţia: „cîţi regizori — atîtea metode de lucru" este pe deplin verificată. Mai putem adăuga: „cîte piese — atîtea stiluri de muncă". Cu alte cuvinte, într-o operă de artă atît de complexă ca reprezentaţia teatrală, nu poate fi vorba de o modalitate regizorală universală, aplicabilă oricînd şi oriunde. Temperamentul şi structura lăuntrică atît de diferenţiată a actorilor impun regizorului pentru fiecare caz în parte folosirea unor metode de lucru diferite. La rîndul lor, textul literar, stilul autorului, genul lucrării cer din partea directorului de scenă, modalităţi de tratare diferite.

Iată de ce, încordarea, am spune perma-

Scenă din actul I

---

* Articol scris pentru revista „Teatrul".

Scenă din actul III

nenta așteptare și neliniștea ce caracterizau primele întîlniri dintre regizorul Alexandrescu și colectivul Teatrului de Stat „Stefan Jaracz" par pe deplin justificate. Ce fel de regizor este Sică Alexandrescu? Prin intermediul presei cît și datorită relatărilor orale, înalta valoare artistică a spectacolelor regizate de Sică Alexandrescu era cunoscută actorilor polonezi. Oare colectivul artistic va putea îndeplini cerințele, regizorului? Teama și neliniștea s-au dovedit inutile. De la primele repetiții s-a vădit nu numai înalta valoare artistică a lui Sică Alexandrescu, cît mai ales faptul că întregul colectiv artistic se va putea adapta ușor la stilul de muncă al regizorului romîn, atît de personal și atît de diferit de cel al regizorilor cunoscuți nouă. Actorii au înțeles că metoda de lucru a lui Sică Alexandrescu nu este altceva decît un drum mai scurt spre dobîndirea unor rezultate interesante.

În timpul repetițiilor, metodele de lucru ale regizorului romîn și-au dovedit și mai mult particularitatea. Mă refer anume la acea împărțire a muncii cu actorii — în analiza textului, analiza acțiunilor fizice și punerea în scenă față de care Sică Alexandrescu are o concepție sintetică. În timpul repetițiilor la masă, regizorul familiarizează actorul cu creația autorului, cu problematica piesei, creionîndu-i în același timp linia de dezvoltare a personajului. Totuși, analiza nu e de fel disprețuită; ea se produce pe scenă, odată cu stabilirea mișcării scenice: toate indicațiile regizorului Alexandrescu, de la prima pînă la ultima repetiție, urmăresc textul pînă în cele mai subtile semnificații. De aceea, fiecare replică, mișcare sau modulație a vocii sînt perfect fundamentate și legate de text. Iar în ansamblul său, spectacolul realizat de Sică Alexandrescu se caracterizează printr-o logică deplină și consecventă, pînă la cele mai mici detalii. Fiecare scenă trădează această logică și consecvență a punerii în scenă: chiar și poantele sau mai bine spus „trouvailles"-urile pur regizorale sînt și ele fundamentate și corespunzătoare acțiunii scenice. Dacă spre exemplu în actul I, Trahanache apare în scenă foarte bine dispus, aceasta subliniază neliniștea și furia crescîndă a prefectului. Dacă în actul IV, Dandanache își plimbă de cîteva ori privirea de la Zoe la Tipătescu, acest joc mut, departe de a fi un procedeu inutil, subliniază deruta și prostia personajului.

Trebuie să înțelegem însă, că, montînd la Teatrul din Lodz, *O scrisoare pierdută*, Sică Alexandrescu s-a mărginit pur și simplu a transplanta mecanic pe scena din Lodz, spectacolul montat pe o scenă romînească? Înseamnă oare că Sică Alexandrescu n-a creat suficiente posibilități actorilor polonezi pentru a-și manifesta personalitatea și inventivitatea?

Piesa lui Caragiale impune un anume ritm, o anume evoluţie a personajelor, un anume stil propriu, în măsură să sublinieze subtil accentele satirice. O individualizare prea marcată a personajelor, în raport cu temperamentul specific interpreţilor, poate periclita armonia întregului spectacol. Ţinînd totuşi seama de particularităţile interpretative ale actorilor, Sică Alexandrescu, păstrîndu-se în limitele stricte ale textului, a admis interpretări diferite de cele clasice. Această receptivitate a regizorului s-a vădit în special în ce priveşte tinerii interpreţi, ale căror creaţii în piesa lui Caragiale diferă de cele realizate pe scena romînească.

Teatrul polonez suferă de multă vreme de o anumită insuficienţă a expresivităţii scenice. În ultimii ani, reprezentaţiile noastre teatrale s-au caracterizat printr-o interpretare monocromă. Prin mijlocirea lui Caragiale, Sică Alexandrescu a reuşit să stimuleze pe actorii noştri, să le diferenţieze modalităţile de expresie şi să valorifice în ei virtuţile comico-explozive ale personajelor. În acelaşi timp, fidel mesajului textului, regizorul n-a pedalat inutil pe farsă şi n-a plătit tribut comicului gratuit.

O scrisoare pierdută s-a jucat acum cîţiva ani pe scena unui teatru varşovian. Spectacolul a întrunit o excelentă distribuţie şi s-a bucurat de aportul unui bun regizor; dar spectacolul vădea o neînţelegere a textului. Piesa se jucase în stilul unei farse plictisitoare la culme. Doar Dandanache, în ciuda tinereţii interpretului, fusese un autentic personaj caragialesc.

Experienţa teatrului varşovian a demonstrat că deşi în literatura noastră dramatică există lucrări apropiate ca stil şi epocă de creaţia lui Caragiale, comedia scriitorului romîn cere o interpretare specifică. Sică Alexandrescu ne-a oferit cheia descifrării specificului romînesc. El ne-a dezvăluit bogăţia materialului de viaţă, bogăţia accentelor satirice pe care le închide în ea creaţia dramaturgului romîn.

Irena BOLTUC-STASZEWSKA
Secretar literar al Teatrului de Stat „Stefan Jaracz"

În cinstea marii sărbători

Teatrele sovietice intensifică pregătirile în vederea sărbătoririi celei de a 40-a aniversări a Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie. Recent, Consiliul artistic al Teatrului Mic a adresat o chemare către toate teatrele sovietice, în care se spune printre altele: „Oamenii de teatru trebuie să întîmpine măreaţa sărbătoare a poporului sovietic cu mari realizări artistice, care să vădească, cu o putere înnoită, maturitatea artei noastre, orientarea ei cetăţenească, varietatea genurilor ei, adîncimea conţinutului, îndrăzneala şi varietatea formelor. Este de datoria patriotică a fiecărui om de teatru să dedice toate forţele sale, tot talentul, experienţa şi priceperea sa, înfăptuirii acestei sarcini".

În cinstea celei de a 40-a aniversări a Marelui Octombrie, Teatrul Mic va reprezenta, pînă la sfîrşitul acestei stagiuni, două spectacole dedicate temei istorico-revoluţionare, şi anume: *Izvorul etern* de D. Zorin şi *Prima brigadă de cavalerie* de Vs. Vişnevski; va monta următoarele piese aparţinînd dramaturgiei contemporane: *O singură noapte* de B. Gorbatov, noua comedie a lui A. Korneiciuk, *De ce zîmbesc stelele,* precum şi *Omul pus în retragere* de A. Sofronov. Totodată, anul acesta teatrul va începe pregătirea unui spectacol al actorilor tineri cu piesa *Liubov Iarovaia* de K. Treniov.

Socotind drept una dintre sarcinile de onoare cele mai importante ce-i incumbă, reprezentarea pieselor aparţinînd dramaturgilor sovietici, chemarea arată că: „Teatrul Mic va rezerva, în acelaşi timp, un loc important în activitatea sa, reprezentării dramaturgiei clasice ruse şi universale, cît şi lucrărilor aparţinînd dramaturgiei progresiste străine. Astfel, în afară de *Puterea întunericului* de L. Tolstoi, reprezentată pe scena teatrului în cursul acestui an, vor fi montate spectacolele *Satul Stepancikovo* de F. Dostoievski, *Strigoii* de H. Ibsen, *Cuibul de piatră* de H. Vuolioki.

În chemare se precizează că, între 25 octombrie şi 10 noiembrie, teatrul va prezenta cele mai izbutite spectacole ale repertoriului său cu piese ale dramaturgiei clasice şi sovietice, fiecare spectacol fiind precedat de o conferinţă ţinută de unul dintre regizorii şi actorii teatrului, pe tema: activitatea Teatrului Mic în răstimpul celor 40 de ani. Totodată, teatrul va pregăti pentru studiourile de televiziune, scene din spectacolele sale cu piesele: *Liubov Iarovaia, Pe malurile Nevei, Pentru cei de pe mare, In stepele Ucrainei* şi altele.

Pentru popularizarea activităţii Teatrului Mic va fi organizată o expoziţie oglindind realizările teatrului în decursul celor 40 de ani. De asemenea, vor fi tipărite o broşură „Teatrul Mic (1917—1957)", afişe, materiale de agitaţie vizuală.

O chemare similară a fost lansată de colectivul artistic al Teatrului „V. Maiakovski".

„Chemăm pe toţi oamenii de teatru, ca, în cinstea zilelor lui Octombrie, să nu se mărginească numai a crea noi spectacole pe scenele lor, dar să şi iasă pe marile scene în aer liber, pe stadioane, să transforme spectacolul teatral într-o acţiune de masă de mari proporţii. Oamenilor sovietici trebuie să li se ofere un spectacol monumental, eroic, un mister contemporan, lucrări epice cu acţiuni ce antrenează mase, lucrări triumfale şi sărbătoreşti, care să-i mobilizeze în lupta pentru comunism".

În chemare se arată că, în cinstea celei de a 40-a aniversări a Marelui Octombrie, Teatrul „V. Maiakovski" va monta *Nopţile din Polovciansk* de L. Leonov şi *Marşul* de A. Glici. Colectivul teatral va pregăti spectacolul *Mama Courage* de Bertolt Brecht, care va fi transmis prin staţia de televiziune. Teatrul îşi propune să înfiinţeze un studio regizoral, sub îndrumarea lui N. Ohlopkov. În încheierea chemării se spune:

„Partidul Comunist este creierul, onoarea şi conştiinţa epocii noastre. Să creăm, deci, spectacole minunate, în care să oglindim înţeleapta lui conducere, faptele vitejeşti ale poporului sovietic, măreţele idei ale leninismului în acţiune. Să marcăm cea de a 40-a aniversare printr-o sărbătoare a tuturor genurilor artei, care să antreneze întregul popor".

Teatrul Naţiunilor, în plină activitate

Prima stagiune a Teatrului Naţiunilor a fost inaugurată la 27 martie. Spre deosebire de anul trecut, cînd Festivalul Internaţional de Artă Dramatică de la Paris a fost doar precedat de o scurtă etapă lirică, anul acesta, repertoriul Teatrului Naţiunilor (care a preluat rolul şi tradiţia Festivalului) include un program bogat de operă, audiţii muzicale şi spectacole coregrafice, alături de cele de teatru propriu-zis. Acest program a fost inaugurat cu spectacolele Operei din Belgrad, care a prezentat *Don Quichotte* de Massenet şi un spectacol coupé de balet.

Primele manifestări teatrale au fost închinate dramaturgiei lui Bertolt Brecht, prin reprezentarea de către Berliner Ensemble şi de către Schauspielhaus din Bochum (R.F.G.) a pieselor *Galileo Galilei, Mama Courage* şi *Opera de cinci parale*. La sfîrşitul lunii aprilie, în cadrul unei decade a teatrului german, tot Schauspielhaus din Bochum a prezentat piesele *Marchizul von Keith* de F. Wedekind şi *Diavolul şi Dumnezeu* de Sartre, ambele prilejuind reapariţia la Paris a renumitului actor Hans Messemer.

Pînă la sfîrşitul actualei stagiuni a Teatrului Naţiunilor (6 iulie) vor mai avea loc, printre altele, un ciclu englez *(Titus Andronicus* de Shakespeare cu Lawrence Olivier şi Vivien Leigh), un ciclu irlandez (Dublin Gate Theater), un ciclu american (cu Frederic March în ultima piesă a lui O'Neill: *Long day's journey into night)*.

În afara activităţii sale spectacologice, Teatrul Naţiunilor desfăşoară o susţinută activitate organizatorică pe plan internaţional, devenind sediul unor organizaţii de specialitate teatrală, ca Asociaţia internaţională a criticilor dramatici, Asociaţia internaţională a tehnicienilor de teatru etc. De asemenea, Centrul francez de teatru organizează, cu prilejul primei stagiuni a Teatrului Naţiunilor, un ciclu de conferinţe, urmate de discuţii, pe următoarele teme: *Wedekind, Punerea în scenă a dramaturgiei shakespeareene* etc. Totodată, între 24—29 mai, teatrul va găzdui un Congres internaţional al tehnicienilor de teatru, care va reuni regizori, scenografi, compozitori, ingineri de sunet şi de lumină, ca şi maşinişti din 15 ţări. Înainte de acest congres, la 15 mai, se va întruni Biroul Asociaţiei internaţionale a criticilor dramatici, sub preşedinţia lui Robert Kemp, delegat permanent al Teatrului Naţiunilor fiind Claude Planson.

Nou creat, Clubul Teatrului Naţiunilor, care-şi propune să reunească pe spectatorii de teatru din lumea întreagă, a primit pînă acum numeroase adeziuni. Secţia de documentare a Teatrului Naţiunilor a întocmit un prim *Eseu de geografie teatrală internaţională*. Într-un atlas au fost punctate mai bine de 200 de teatre, incluse într-un prim recensămînt mondial.

Anul Goldoni

Omagiul pe care întreaga omenire îl aduce anul acesta lui Carlo Goldoni, de la a cărui naştere s-au împlinit la 25 februarie 250 de ani, capătă în Italia caracterul unei sărbători naţionale. Veneţia, oraşul natal al scriitorului, a marcat aniversarea printr-un ciclu de manifestări, inaugurat în sala Consiliului din Palatul Ducal, în cadrul unei adunări festive, la care criticul literar Mario Apollonio a conferenţiat despre viaţa şi opera lui Carlo Goldoni. În seara aceleiaşi zile, Compania goldoniană, condusă de Cesco Baseggio, a prezentat în sala teatrului „La Fenice" piesa lui Goldoni: *Sior Todero Brontolon*.

Manifestări similare s-au desfăşurat în toate oraşele italiene. Astfel, la Milano, în cadrul unei reuniuni festive la „Piccolo Teatro", romancierul şi dramaturgul Riccardo Bacchelli a evocat personalitatea marelui autor comic. Totodată, posturile de radio au transmis o serie de emisiuni dedicate lui Goldoni, printre care, conferința criticului Gotfredo Bellonci despre „Carlo Goldoni și anul Goldoni".

Editura Mondadori a terminat tipărirea operei complete în 14 volume a operei goldoniene. Ediția, îngrijită de Giuseppe Ortolani, custodele Casei-muzeu Goldoni, însumează 18.000 de pagini.

Manifestările organizate în întreaga Italie în cinstea marelui dramaturg vor culmina prin spectacolele prilejuite de tradiționalul Festival de Teatru de la Veneția, consacrate anul acesta exclusiv lui Goldoni. Festivalul va reuni la Veneția ansambluri teatrale din mai multe țări.

În același cadru solemn, a avut loc sărbătorirea lui Goldoni pe diverse meridiane. Astfel, în Uniunea Sovietică, Societatea Teatrală Rusă a organizat un spectacol festiv la Casa actorului. După conferința lui I. A. Zavadski, au fost prezentate fragmente din piesele *Hangița, Mincinosul* și *Certuri la Chioggia.* Consulul italian, de față la spectacol, a înscris în Cartea de aur a Casei actorului următoarele cuvinte: „Păstrez cea mai luminoasă amintire despre această seară atît de interesantă, consacrată celei de a 250-a aniversări a lui Goldoni. Sînt încîntat de minunata întrupare scenică pe care a dobîndit-o pe scena sovietică. opera marelui venețian".

Franța, Anglia, Elveția, R. P. Polonă, Spania au organizat, la rîndul lor, pînă acum, numeroase manifestări în cadrul anului Goldoni.

Știri din...

U. R. S. S.

● Lucrările celei de a treia plenare a Consiliului Societății Teatrale Ruse au reunit la Moscova, directori de teatre, actori, regizori și critici teatrali din R.S.F.S.R., ca și numeroși oaspeți din republicile unionale.

Raportul privind actuala situație a teatrului sovietic, cît și sarcinile legate de viitoarea lui dezvoltare, a fost prezentat de T. Zueva, ministrul Culturii din R.S.F.S.R. Relevînd însemnatele succese repurtate de teatrul sovietic în ultimul an, datorită îndrumărilor celui de al XX-lea Congres al P.C.U.S., raportoarea a subliniat, în special, caracterul pozitiv al unor măsuri inițiate de Ministerul Culturii, ca: lărgirea competenței teatrelor în ce privește stabilirea repertoriului, activizarea consiliilor artistice și altele. Ca urmare directă a acestor măsuri s-a putut constata la multe din teatrele Republicii Sovietice Federative Socialiste Ruse o îmbunătățire a politicii de repertoriu. Astfel, din cele 502 piese reprezentate în cursul stagiunii trecute, 243 aparțin dramaturgiei sovietice. Dintre spectacolele care s-au bucurat de un succes deosebit, s-au citat: *Orologiul Kremlinului* de N. Pogodin, noua versiune scenică a *Tragediei optimiste,* piesele lui Maiakovski, *Baia* și *Ploșnița, O chestiune personală* de A. Stein, *Intr-un ceas bun* de V. Rozov și altele.

Deși, în general, teatrele din R.S.F.S.R. s-au orientat just în alegerea repertoriului, totuși, după cum a subliniat raportoarea, s-au vădit și unele deficiențe, mai ales în ce privește teatrele din Leningrad, care au înscris în repertoriul lor și piese nesemnificative din dramaturgia occidentală.

- Referindu-se la sarcinile de viitor, T. Zueva a subliniat necesitatea ca teatrele să-și pregătească din timp un repertoriu festiv de înalt nivel artistic, cu care să marcheze cea de-a 40-a aniversare a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie.

Discuțiile care s-au angajat pe marginea raportului au îmbrățișat multiple aspecte privind activitatea teatrală. În intervențiile lor, A. Șah-Azizov, directorul Teatrului Central pentru Copii, regizorii G. Gheorghevski, I. Iurovski, D. Manski și dramaturgii I. Cepurin și V. Soloviov s-au referit, în special, la problemele repertoriului. Astfel, A. Șah-Azizov, criticînd teatrele care au reprezentat piese lipsite de valoare din dramaturgia occidentală, a precizat: „Greșelile manifestate pot fi explicate doar printr-o insuficientă și superficială cunoaștere a politicii partidului nostru în problemele de artă și ideologie".

La rîndul lor, dramaturgii I. Cepurin și V. Soloviov au subliniat importanța îmbogățirii repertoriului cu noi și valoroase lucrări, pe calea unei trainice conlucrări dintre teatre și dramaturgi.

Intervențiile lui M. Astangov, M. Kedrov, V. Toporkov, G. Tovstonogov s-au polarizat în jurul a trei probleme: nivelul ideologic al cadrelor artistice, aplicarea creatoare a sistemului lui Stanislavski și atribuțiile regizorilor principali.

A. Popov, M. Astangov și alții au insistat în special asupra primei probleme, considerînd continua ridicare a nivelului ideologic și politic al cadrelor artistice drept o condiție fundamentală pentru dezvoltarea teatrului sovietic.

În cuvîntarea sa, V. Toporkov s-a referit la problema tradiției și inovației în opera teoretică a lui Stanislavski și Nemirovici-Dancenko. Referindu-se la aceeași problemă, S. Birman a combătut spiritul dogmatic în care se studia uneori sistemul.

În substanțiala sa intervenție, B. Ravenski s-a ocupat în special de rolul ce revine regizorului principal al teatrului. El a cerut din partea regizorilor principali o mai mare atenție pentru educația schimbului de mîine, mai multă grijă pe linia îndrumării căutărilor creatoare ale colectivului artistic. Gîndurile și aspirațiile unui regizor-artist, a spus el, trebuie să cimenteze căutările creatoare ale întregului colectiv.

Problema raporturilor dintre regizor și actor a fost dezbătută de mulți vorbitori, printre care L. Vivien, V. Redlin și alții.

Concluziile dezbaterilor au fost prezentate de N. Mihailov, ministrul Culturii al U.R.S.S.

Relevînd condițiile deosebit de favorabile în care lucrează, anul acesta, teatrele, N. Mihailov a spus, printre altele, că arta teatrului sovietic este chemată să educe oamenii sovietici în spiritul comunismului. Aceasta este măsura cu care trebuie evaluată activitatea oricărui teatru. Problemele importante, hotărîtoare, ale artei sovietice pot fi analizate numai de pe pozițiile teoriei marxist-leniniste, ale științei marxist-leniniste.

Analizînd pe concret repertoriul cîtorva teatre, N. Mihailov a arătat că teatrele acordă o insuficientă atenție moștenirii clasice, cît și pieselor progresiste ale dramaturgiei străine.

Referindu-se la problemele învățămîntului artistic, N. Mihailov a spus: „Avem în acest domeniu deficiențe serioase. În prezent au început lucrările pentru îmbunătățirea programei analitice și a planurilor de lucru".

Ultima parte a cuvîntării sale, N. Mihailov a consacrat-o problemelor realismului socialist, problemelor de teoria și istoria artei, cît și celor de critică teatrală.

● În editura „Iskusstvo" a apărut recent o culegere în limba rusă din dramaturgia lui Bertolt Brecht. Volumul cuprinde piesele: *Capete rotunde și capete ascuțite, Armele doamnei Carrar, Teroarea și mizeria în cel de al treilea Reich, Mama Courage și copiii ei, Galileo Galilei, Domnul Puntilla și servitorul său Matti, Svejk în cel de al doilea război mondial* și *Cercul de cretă caucazian.*

Într-o amplă recenzie a volumului, publicată în ziarul „Sovetskaia Kultura" nr. 567, A. Leici scrie printre altele: „În țara noastră se simte de multă vreme un interes crescînd pentru dramaturgia lui Brecht. Cercetătorii literari și teatrologii sovietici au studiat diverse aspecte ale creației dramaturgului german. Dar universul atît de bogat al lui Brecht n-a dobîndit încă la noi întrupare scenică. Poate că apariția acestei culegeri, cuprinzînd opera dramatică a lui Brecht, va stimula interesul factorilor teatrali față de dramaturgia brechtiană, iar pe scena teatrelor sovietice va apărea, în sfîrșit, creația vie, bogată în conținut, a acestui poet luptător".

● Teatrul Mossoviet a prezentat recent în premieră unională o dramatizare după povestirea lui M. Gorki: *Cei trei.* Acțiunea piesei gravitează în jurul frămîntărilor a trei tineri care, în condițiile specifice orînduirii capitaliste, încearcă să-și găsească drumul în viață. Gorki sugerează trei posibilități, trei drumuri diferite, fiecare dintre personajele centrale ale piesei închipuind unul.

Astfel, unul dintre eroi alege drumul revoltei surde împotriva orînduirii sociale, cel de al doilea merge pe calea resemnării în fața realităților.

Cît privește pe cel de al treilea personaj, muncitorul Pavel Gracev, el alege calea luptei active și organizate împotriva răului social. „Pavel Gracev — scrie P. Strokov în „Sovetskaia Kultura" nr. 563 — se înscrie în galeria eroilor pozitivi din opera lui Gorki, ca precursor al Nilovnei și al lui Pavel Vlasov".

„Piesa *Cei trei* — subliniază P. Strokov în amintita cronică — înscrie în istoria teatrului Mossoviet, o etapă importantă pe calea dezvoltării dramei filozofico-sociale".

● Tot mai numeroase sînt, în ultimul timp, mesajele de prietenie și prețuire pe care diferitele organizații culturale sau creatorii sovietici le primesc din partea unor personalități artistice din străinătate.

Astfel, recent, regizorul S. Țihoțki, care a montat la Moscova piesa *Copacii mor în picioare* de Alejandro Cassona, a primit din partea dramaturgului un mesaj, în care se spune printre altele: „Montarea piesei *Copacii mor în picioare,* la Moscova, reprezintă pentru mine o mare cinste... Cred, ca și dv., că această primă întîlnire a noastră va marca începutul unei rodnice colaborări, a cărei importanță este greu s-o apreciem..."

La rîndul său, colectivul artistic al Teatrului „Vahtangov" a primit imediat după premiera piesei *Filumena Marturano* un mesaj din partea lui Eduardo De Filippo:

„Marele succes pe care *Filumena Marturano* îl repurtează în rîndurile spectatorilor Teatrului „Vahtangov" se datorește măiestriei interpreților.

Emoționat, trimit, mulțumirile mele spectatorilor și strălucitului colectiv de interpreți, care a transmis esența umană și adevăratul sens al piesei mele".

Totodată, în răspunsul adresat docentei E. Gvozdeva din Leningrad, Eduardo De Filippo scrie în încheiere:

„Sînt fericit că operele mele au trezit ecou și au găsit înțelegere în minunata ţară a lui Tolstoi şi Dostoievski, Turgheniev şi Puşkin şi a multor genii ale literaturii".

● În cinstea celei de a 40-a aniversări a Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie, dramaturgul azerbaidgian Ilias Efendiev, autorul piesei *Cînd înfloreşte liliacul,* pregăteşte o nouă lucrare dramatică intitulată *Nunta Reghinei,* în care urmăreşte soarta a două familii de colhoznici, educate de puterea sovietică. Cu prilejul aceleiaşi sărbătoriri, dramaturgul Sabit Rahman va prezenta teatrelor din R.S.S. Azerbaidgiană două piese. Prima, intitulată *Alikula se însoară,* se axează pe problemele tineretului şi satirizează rămăşiţele mic-burgheze din conştiinţa unora. În ce priveşte cea de a doua piesă, aceasta evocă figura marelui actor Husein Arablin, unul dintre animatorii teatrului azerbaidgian.

Suedia

● Moda patologicului în dramaturgie, lansată şi susţinută de unii dramaturgi nord-americani, pare să-şi găsească cu greu adepţi printre dramaturgii bătrînului continent. Totuşi, în unele cazuri, la intervale destul de mari într-adevăr, cazurile clinice apar şi în dramaturgia unor scriitori europeni. Ne referim la unul dintre recentele spectacole ale Teatrului Municipal din Göteborg, care a reprezentat piesa *Aina* de Sarah Lidman. Se pare însă că spectatorii din Göteborg nu au gustul patologicului şi morbidului, deoarece piesa şi-a încheiat cariera scenică după cîteva reprezentaţii. De altfel, nici presa de specialitate nu şi-a manifestat entuziasmul faţă de acest spectacol, ci dimpotrivă: „Aina, personajul central, ne convinge că nu e nimic altceva decît un caz clinic". (Per Eric Wahlung în „Svenska Dagbladet".) O atare primire făcută unei piese originale este edificatoare şi justifică curiozitatea noastră în ce priveşte conţinutul ei. Actul I al piesei se petrece între zidurile unei clinici de alienaţi mintali. Printre numeroşii pacienţi ai spitalului se află şi tînăra Aina, care, nemulţumită de viaţă, îşi caută refugiu în boală (orice s-ar spune, imaginaţia autoarei se dovedeşte într-adevăr prodigioasă!). Celelalte acte, anterioare din punct de vedere cronologic primului, relatează viaţa tinerei fete, încercînd să justifice hotărîrea ei de a se izola într-o casă de sănătate. Aina îşi adoră mama — care îşi urăşte soţul — şi, dorind să-i semene acesteia cît mai mult, îşi detestă tatăl, un simplu şi cumsecade funcţionar de la calea ferată. Părîndu-i-se că afecţiunea ce i-o poartă maică-sa este superficială, Aina încearcă să-şi ucidă tatăl, convinsă fiind că, astfel, îşi va izbăvi mama, cîştigîndu-i în acelaşi timp dragostea. Dar tatăl scapă de moarte, iar Aina, dîndu-şi seamă că maică-sa, în urma acestei tentative de omor, îşi dăruieşte sentimentele soţului, se simte copleşită de singurătate şi durere. Tatăl moare însă într-un accident şi Aina, văzîndu-şi mama pradă disperării, se refugiază într-un ospiciu.

Asta-i tot. Suficient pentru aprecierea unei lucrări... cel puţin bizare.

R. Cehoslovacă

● În ultima vreme, teatrele regionale din R. Cehoslovacă manifestă o lăudabilă iniţiativă în ce priveşte îmbogăţirea repertoriului teatral cu noi lucrări. Multe dintre lucrările prezentate sînt premiere republicane. Astfel, teatrul din Ceske Budejovice a prezentat în premieră cehoslovacă piesa *Diavolul din Boston* de Lion Feuchtwanger, în timp ce teatrul din Pardubice a montat, primul în ţară, *Ciocîrlia* de Anouilh. Este interesant de menţionat că noul teatru din Hodolany, al cărui plan de activitate pentru anul în curs prevede 24 de premiere, a prezentat în premieră cehoslovacă opereta lui Gh. Dendrino: *Lăsaţi-mă să cînt!*

Franţa

● Piesa *Ivanov* de Cehov, pe care spectatorul francez n-a avut pînă acum prilejul să o cunoască, a fost montată recent la „Théâtre d'Aujourd'hui". Rolurile principale sînt deţinute de Jacques Mauclair (directorul formaţiei de la „Théâtre d'Aujourd'hui"), Loleh Bellon şi M. Raimbourg. Într-o cronică pe care o semnează în ziarul „l'Humanité" nr. 3834, Guy Leclerc, după ce relevă anumite scăderi ale spectacolului în ce priveşte redarea atmosferei cehoviene („atmosferă pe care o regăsim cu uşurinţă cînd Sacha Pitoëff joacă pe Cehov"), conchide: „Interpretarea este prea omogenă, spectacolul prea superior, în raport cu cele oferite pe alte scene, pentru a nu vă sfătui să vedeţi *Ivanov* la „Théâtre d'Aujourd'hui".

● Teatrul Naţional Popular a sărbătorit recent două importante evenimente: 34 de ani de existenţă şi 5 ani de cînd Jean Vilar a preluat direcţia teatrului. Cu acest prilej, Jean Vilar a împărtăşit reprezentanţilor presei cîteva aspecte semnificative din activitatea teatrului din ultimii 5 ani. Astfel, T.N.P. a oferit în acest răstimp 1.139 de spectacole cu preţuri populare. Aproape 2.000.000 de francezi şi 300.000 de străini au asistat la spectacolele pe care T.N.P. le-a prezentat în Franța și alte 20 de țări.

În ce privește planurile de viitor, după *Nunta lui Figaro, Mama Courage*, montată în semn de omagiu lui Bertolt Brecht, și *Iuliu Cezar* de Shakespeare, T.N.P. va prezenta în cadrul festivalului de la Strasbourg (iunie a. c.) *Fedra* de Racine cu Maria Casarès în rolul titular.

R. P. Polonă

● În Republica Populară Polonă ființează trei teatre pentru tineret : la Varșovia, Cracovia și Wroclaw. Activitatea lor, deși apreciată sub raportul strădaniei de a oferi tinerilor spectatori o imagine cuprinzătoare asupra celor mai reprezentative valori ale dramaturgiei naționale și universale, este supusă, mai ales în ultimul timp, unei largi dezbateri ce antrenează numeroși oameni de teatru și profesori. În diverse articole, consacrate acestei probleme, factori de seamă ai mișcării teatrale și ai învățămîntului încearcă, pe datele concrete ce le oferă actualul stadiu de dezvoltare al teatrului pentru tineret, să fundeze principiile care trebuie să călăuzească activitatea acestuia, cît și modalitățile pentru înfăptuirea obiectivelor propuse.

Unul dintre ultimele articole apărute, intitulat „Ce fel de teatru pentru tineret ne trebuie", aparține profesorului Stefan Pappée (revista „Teatr" nr. 24).

Autorul articolului precizează că activitatea celor trei teatre este nesatisfăcătoare în ce privește crearea unui repertoriu pe măsura funcției educative a unui teatru de tineret. Punînd sub semnul întrebării actualul repertoriu și calitatea spectacolelor reprezentate, Stefan Pappée se întreabă dacă organizarea unor spectacole speciale, serale sau matineuri, de către teatrele profesioniste, cu un repertoriu cuprinzînd Sofocle, Shakespeare, Corneille, Schiller, Wyspianski, Rostand etc., n-ar împlini golul resimțit astăzi.

Articolul pledează pentru o activitate teatrală școlară desfășurată pe două direcții, și anume : prin spectacolele organizate de teatrele profesioniste și prin spectacolele cercurilor teatrale de amatori din școală, acestea din urmă fiind chemate să desăvîrșească educația tineretului, prin antrenarea lui nemijlocită în activitatea artistică. În ambele cazuri, subliniază Stefan Pappée, accentul trebuie pus pe calitatea repertoriului și interpretării.

● Teatrul Central al Armatei Polone a reprezentat în premieră mondială *Svejk, în cel de al doilea război mondial* de Bertolt Brecht.

Grecia

● Dramaturgia lui Brecht este prezentă pe scenele ateniene, prin trei din cele mai semnificative lucrări ale marelui scriitor german : *Mama Courage, Opera de trei parale* și *Cercul de cretă caucazian*.

● Stagiunea curentă a Teatrului Națiunilor va găsi, desigur, unul din momentele ei cele mai interesante în contribuția Teatrului Național grec, care va prezenta un ciclu de spectacole antice, de la Eschil la Euripide. Programul Teatrului Național va cuprinde, pe lîngă *Oedip Rege* și *Hecuba*, care au fost prezentate și la al doilea Festival de la Paris, *Antigona, Fenicienii* și *Medeea*.

R. P. Ungară

● Teatrul de Operetă din Budapesta reprezintă alternativ *Sylvia* de Kálmán și *Contele de Luxemburg* de Lehár. În ceea ce privește teatrele de dramă, ca : Teatrul Național Petöfi, Teatrul Armatei Populare, Teatrul Madách și altele, acestea au oferit în ultimul timp cîteva noi premiere.

De un deosebit succes s-a bucurat recentul turneu al actorilor sovietici la Budapesta și Csepel.

Anglia

● Revista engleză de specialitate „The Stage" a publicat știrea că pregătirile în vederea constituirii Federației Internaționale pentru Cercetări Teatrale au intrat în faza finală. Federația își va inaugura existența la 22 iulie, cu prilejul adunării generale a reprezentanților tuturor țărilor interesate, ce se va ține la Veneția. Adunarea de constituire va fi urmată neîntîrziat de o conferință mondială pentru cercetări teatrale, căreia i se vor supune spre dezbatere următoarele teme : un studiu comparativ al metodelor naționale în domeniul cercetărilor teatrale ; commedia dell'arte și afinitățile ei cu mișcarea teatrală din alte țări, caracterul și vestigiile ei pe scena contemporană ; în sfîrșit, influența și funcțiile muzicii și dansului în teatrul contemporan, din punctul de vedere al autorului, compozitorului și directorului de scenă.

Delegații la consfătuire vor asista probabil la un spectacol Goldoni, în cadrul festivităților organizate cu prilejul împlinirii a 250 de ani de la nașterea marelui dramaturg, la o reprezentație de operă și vor vizita clădirile istorice ale teatrelor din Parma, Sabbionetta și Vicenza. Tot atunci va apărea și primul număr al organului de presă al noii Federații, revista bilingua : „Theatre Research — Recherches théâtrales"

- *Titus Andronicus*, una din piesele cele mai puţin jucate ale lui Shakespeare, va fi principala contribuţie engleză la întîlnirea teatrală internaţională, care are loc şi în acest an la Paris, în incinta vechiului teatru „Sarah Bernhardt", devenit Teatrul Naţiunilor. După stagiunea de la Paris (15—25 mai), spectacolul, în direcţia de scenă a lui Peter Brooke şi interpretat de ansamblul lui „Shakespeare Memorial Theatre" din Stratford-upon-Avon, va fi reprezentat şi la Burghtheater din Viena, precum şi pe mai multe scene iugoslave.

R. P. F. Iugoslavia

- Teatrul „Celjsko Gledaliste" din Celje a prezentat în premieră piesa poloneză *O gardă grea* de Lutowski. Presa iugoslavă a consacrat spectacolului numeroase cronici, salutînd în mod deosebit prima piesă a noii dramaturgii poloneze reprezentată pe scena iugoslavă.

Austria

- „Theater der Courage" — adică „Teatrul îndrăznelii" —, aşa s-a intitulat o formaţie recent constituită la Viena. Denumire promiţătoare, căreia nu-i găsim justificare, aflînd că lucrarea cu care teatrul a înţeles să-şi inaugureze activitatea este o *adaptare* (nici măcar destulă îndrăzneală pentru a încerca o piesă originală, absolut nouă !) după... *Călugărul negru*, unul din şirul nesfîrşit de romane poliţiste, concepute de imaginaţia fertilă a lui Edgar Wallace, sau a vreunui „colaborator" al lui ! Dar, cine ştie ?! Cuvîntul *îndrăzneală* mai înseamnă, uneori, şi altceva : *necugetare*, poate. Poate că la această semnificaţie s-au gîndit animatorii formaţiei, cînd au ales numele ei. Căci trebuie s-o recunoaştem : e nevoie de o oarecare doză de „îndrăzneală", ca să înfrunţi publicul, la început de drum, sub semnul unei atari... capodopere dramatice.

S. U. A.

- Formaţia de operă a societăţii americane de televiziune National Broadcasting a prezentat recent premiera operei *Război şi pace* de S. Prokofiev. Cronicile apărute în diverse ziare, pe marginea premierei, au fost unanime în a aprecia înalta valoare artistică a acestui spectacol, realizat de regizorul C. Browning şi dirijat de Peter Adler. Astfel, revista „New Week" consemnînd acest important eveniment al vieţii muzicale americane, relevă meritul formaţiei americane, de a fi reprezentat cea dintîi această operă ce angajează un ansamblu de peste 100 de oameni. Revista „Life" califică premiera drept „cel mai important eveniment muzical din istoria ultimilor zece ani ai televiziunii americane".

Din relatările aceleiaşi reviste rezultă că spectacolul a fost urmărit de aproape 8.500.000 de spectatori.

- În peisajul teatral al New-Yorkului, predominat de spectacole de tipul comediei muzicale *Candide*, se impune iniţiativa ansamblului de la Contemporary Theatre, care s-a încumetat să ofere spectatorilor săi *Azilul de noapte* de M. Gorki, în forma dramatică originală ; vrem să spunem, fără adaosuri muzicale sau intermezzouri umoristice. Un adevărat act de curaj !

Belgia

- Teatrul Naţional din Bruxelles a montat recent *Omul cel bun din Sezuan* de Bertolt Brecht. Premiera belgiană a piesei este calificată de întreaga presă de specialitate drept un important eveniment în viaţa teatrală a ţării, mai ales că opera dramatică a regretatului om de teatru german era puţin cunoscută pînă acum în Belgia. Direcţia de scenă a spectacolului este semnată de Jacques Huisman, schiţele de decoruri şi costumele aparţinînd lui Devis Martin.

Japonia

- Teatrul Bunrahuza este păstrătorul tradiţiilor străvechi ale păpuşarilor japonezi. Dar marea experienţă a teatrului în acest domeniu nu l-a scutit, în timpul din urmă, de un pas greşit : a montat un spectacol de marionete cu... *Hamlet*. Alegerea acestei lucrări de mare profunzime şi minuţioasă montare ni se pare greu justificabilă şi, în orice caz, contraindicată. Fiecare gen spectacologic îşi are limitele lui de expresivitate, posibilităţile şi valenţele lui în redarea sensurilor unei opere dramatice. Fără a minimaliza cu nimic genul teatrului de păpuşi, credem că nu era soluţia optimă pentru marea lucrare a clasicului englez. Gîndindu-ne la specificul spectacolelor cu marionete — care nu pot susţine decît scene scurte, dinamice — ne întrebăm, cum au rezolvat cei de la Bunrahuza scenele axiale ale lucrării lui Shakespeare ?

cărţi-reviste

Un act reparator

Inceputurile literaturii dramatice romîneşti se confundă de obicei cu primele piese ale lui Vasile Alecsandri, sau cu cele două farse ale lui Constantin Negruzzi, *Cirlanii* şi *Muza de la Burdujeni*. Publicul nostru larg aici se opreşte, cînd încearcă să deslușească zorii dramaturgiei romîneşti. Indărăt se întinde un fel de *terra incognita*, în care singurele manifestări teatrale sînt turneele trupelor de teatru străine — franceze, germane, ori italiene — care înveseleau boierimea noastră în giubea, cu melodrame sau vodeviluri uşoare, cînd nu se încumetau să dea glas eroilor lui Racine, Molière, Voltaire, Schiller, Hugo.

Primii noştri dramaturgi [1] scoate în sfîrşit la iveală de sub colbul ilustru al Academiei, o pleiadă întreagă de opere dramatice, ale căror „obraze“ şi „arătări“, în succesiunea „perdelelor“ (tablourilor), reînvie o lume plină de farmecul desuet al timpurilor revolute. Socotite pe nedrept, pînă acum, simple documente de specialitate, prezentînd doar un interes social-istoric şi lingvistic, piesele primilor noştri dramaturgi: Iordache Golescu, Costache Facca, Costache Bălăcescu, Costache Caragially, Matei Millo, Mihail Kogălniceanu, au totuşi — în ciuda limitelor lor — reale valori artistice.

Inainte de 1834, data înfiinţării Societăţii Filarmonice, şi 1836, data înfiinţării Conservatorului filarmonico-dramatic, mişcarea teatrală romînească, sub impulsul curentului revoluţionar al epocii, dat de răscoala lui Tudor Vladimirescu, se dezvoltă în cercuri închise, în casele boierilor luminaţi (cum sînt, de pildă, Enăchiţă şi Iancu Văcărescu în Muntenia şi Gheorghe Asachi în Moldova) care militau împotriva „străinomaniei“, pentru originalitate, pentru „creşterea limbii romîneşti“ şi împodobirea ei cu „romîneşti cuvinte“, agitînd în acelaşi timp şi ideile de popor, libertate, dreptate, cinste, adevăr: lozincile tinerei noastre burghezii, care avea să făurească revoluţia de la 1848.

Primele producţii dramatice romîneşti, aşadar, se înfiripă sub semnul luptei pentru trezirea fiinţei noastre naţionale. Şi cum lupta se dădea între orînduirea feudală, perimată, şi cea nouă, vestită de flăcările Revoluţiei franceze, teatrul nu putea să aibă decît o funcţie educativă, un caracter puternic social, de ridiculizare a obiceiurilor vechi. Drama n-avea încă teren; lipsea, în cultură, reculul istoric. Singurul gen viabil, potrivit transformărilor epocii, era comedia, cu rîsul ei biciuitor.

Astfel, ciclul de piese satirice ale lui Iordache Golescu, intitulat *Starea ţării romîneşti pe vremea străinilor şi pămîntenilor* (din care, în volum, figurează doar *Barbul Văcărescul, vînzătoriul ţării)*, demască toate racilele vremii, şleahta de „peşingii“, „zoralii“, „ceacşirlii“, „caftanlii“, „izmenlii“, „calemgii“, „zapcii“, „huzmetari“, slujbaşi necinstiţi, care, la porunca domnului, lacom de „ruşfeturi“ şi „havaieturi“, se năpusteau asupra poporului „ca pe un stîrv, ca pe un leş, ca pe o vită moartă“. Comediile lui Constantin Facca (în volum, *Comodia vremii* sau *Franţuzitele)* satirizează moravurile cosmopolite ale vremii, temă tradiţională pe care o vom întîlni şi la Vasile Alecsandri *(Iorgu de la Sadagura)* sau la Constantin Negruzzi. „Ah — exclamă, de pildă, cuprinsă de leşin, Caliopi, muza de la Burdujeni, auzind declarația de dragoste a baronului Flaimuc — limbagiul acesta testimoniază că simțibilul amor și-au stabilit lucrătoria înfocatelor sale darde în sînul vostru". Același caracter anticosmopolit, pledînd pentru o cultură națională romînească, pentru afirmarea limbii romînești, îl are și comedia lui Costache Bălăcescu, *O bună educație*. Pline de haz, de vervă, sînt farsele lui Costache Caragially: *O repetiție moldovenească* sau *Noi și iar noi*, un fel de... *Impromptu* de la Iași, compus „pentru plăcerea și pitrecerea a vro cîțiva prietini", foarte spiritual, un adevărat manual al bunului actor și, în același timp, o satiră îndreptată împotriva concurenței trupelor de teatru străine; *O soare la mahala sau Amestec de dorințe, Ingîmfata plăpumăreasă, Doi coțcari* sau *Păziți-vă de răi ca de foc*, comedii moralizatoare, inspirate din lumea micii burghezii, a parveniților, a boierimii degenerate, comedii în care se pot descifra liniile pe care a mers mai tîrziu geniul nepotului său, al marelui I. L. Caragiale. Cu Matei Millo, mișcarea teatrală romînă capătă o și mai mare amploare. Popularizînd canțonetele lui Vasile Alecsandri, creînd el însuși operete, scenete ca: *Insurățeii, Un poet romantic, Baba Hirca*, pe lîngă prelucrările, localizările, traducerile cu care își îmbogățește neîncetat repertoriul, Matei Millo întemeiază cea dintîi școală artistică a teatrului romînesc, imprimînd în același timp literaturii dramatice un ritm mult mai viu. Mihail Kogălniceanu, de asemenea, intră și el în bătălia ce se dădea pentru promovarea unui teatru autohton, localizînd și traducînd două comedioare: *Orbul fericit* și *Două femei împotriva unui bărbat*, fără veleități artistice, din simpla dorință de a face reclamă Teatrului Național, proaspăt înființat și al cărui director fusese numit.

---

[1] *Primii noştri dramaturgi*, E.S.P.L.A., Buc. 1956.

Impresia globală pe care ți-o dă lectura cărții este aceea a unei comori brute, roase de vreme, dar în sfîrșit valorificată, a unui act reparator (după cum se spune în prefață), care așază la locul de cinste opera venerabilă a unor precursori uitați. Insoțită de un laborios studiu introductiv, cu o bogată aparatură științifică — glosar, ilustrații, note biobibliografice — sub semnătura lui Florin Tornea și Al. Niculescu, *Primii noștri dramaturgi* umple o mare lacună, aduce o contribuție prețioasă patrimoniului dramaturgiei noastre. Autorilor ediției li se cuvin toate laudele. Citind volumul, pătrunzi cu emoție în epoca eroică a culturii romînești, cînd Eliade Rădulescu arunca acel strigăt patetic, țîșnit din tumultul revoluției de la 1848: „Scrieți, băieți, scrieți!" și cînd Costache Caragially, actorul, regizorul și dramaturgul, scrutînd viitorul teatrului romînesc, dădea confraților săi lecții de artă actoricească, întocmai ca Hamlet, comedianților ambulanți: „De aceea, feriți-vă de a vă obicinui să însuflați rîs publicului prin schimonosiri necuviincioase, pentru că el, vă încredințez, vă va aploda astăzi fiindcă nu au văzut alte, dar prin chiar aplauzele cele vii s-a-nchide cariera; căci, sumeți că ați fost aplaudați, și mai sumeți încă că ați izbutit, vă lăsați talentele în tîmpire și, în loc de a vă urca treptat, vă coborîți treptat, folosindu-vă numai cu atîta, că v-ați deprins a vă sui pe sțenă fără palpit de inimă".

Constantin ȚOIU

Din ,,suvenirurile'' unui actor octogenar

Undeva, la sfîrșitul cărții sale, N. Niculescu-Buzău spune că se simte legat cel mai mult de jocul lui Millo. Asta înseamnă că a căutat să învețe de la marele actor secretul acelui joc „plin de haz și firesc", „scos din sufletul poporului", joc care înduioșează și stîrnește rîsul, cu mijloace puține, direct, aproape spontan.

În alt loc, mărturisește că în timpul primului război mondial, fiind concentrat la Buzău ca „intendant" al spitalelor de răniți din oraș, deși ii treceau prin mîini sute de kilograme de alimente, se ducea seara acasă „cu mîna goală". E un amănunt grăitor pentru cinstea actorului.

Onestitatea în viață, ca om, onestitatea și sinceritatea în artă, ca actor, sînt trăsăturile ce definesc personalitatea acestui artist, devotat teatrului și publicului, pe care i-a servit aproape 70 de ani.

N. Niculescu-Buzău, pe adevăratul său nume Nicolae Negoescu, este al doilea artist buzoian, alături de V. Maximilian, care scrie în 1956 o carte autobiografică, pe care comedianul o botează — în spiritul limbii din epoca debuturilor sale — *Suveniruri teatrale*[1].

Concepute strict cronologic, pe capitole ce conțin grupate evenimentele trăite de-a lungul a trei-patru ani, „suvenirurile" lui Niculescu-Buzău cuprind un pitoresc tablou al teatrului muzical de la noi, al operetei, al comediei cu cuplete, teatru jucat în sală sau la grădină, cu public șezînd în loji sau la mese.

---

[1] N. Niculescu-Buzău, ,,*Suveniruri teatrale*'', E.S.P.L.A., Buc. 1956.

Începuturile actoricești ale lui Niculescu-Buzău au loc în vremea lui I. D. Ionescu, celebrul șansonetist. Cu I. D. Ionescu, autorul se întîlnește de două ori: o dată în copilărie, la Buzău, unde cupletistul era în turneu într-o vară, a doua oară, la bătrînețe, cînd joacă în piesa *O seară la Union*, piesă ce evocă timpurile lui Caragiale și reînvie figura lui I. D. Ionescu.

Intrat în trupa lui Burienescu și Leonescu în 1889, adică la 17 ani, Niculescu-Buzău își începe activitatea ca băiat la toate, în trupă, și colindă de la Buzău la Tîrgoviște, la Tg.-Jiu și apoi la Craiova unde devine copist la Teatrul Național. De la 1889, actorul începe o zbuciumată viață, în care grija pentru hrana de a doua zi și pasiunea pentru teatru se împletesc. Cartea conține 67 de ani de „suveniruri", și oricît de concisă și sintetică ar fi o recenze, tot nu poate înfățișa decît sumar faptele cuprinse în ea.

Specific pentru viața și arta lui Niculescu-Buzău este genul căruia i s-a consacrat. Făcînd ucenicie în trupe de operetă și comedii muzicale, el prinde meșteșugul rostirii cupletului. De pe la 1895, cînd începe să se afirme ca artist comic, se dedică acestui gen de teatru ușor și dificil în același timp: ușor, din punct de vedere al conținutului, după cum subliniază și autorul; dificil, din punct de vedere al publicului căruia avea să-i facă față, public pestriț, venit la grădină fie să mănînce, fie să se amuze, fie să prindă cîte ceva; un teatru, așadar, care trebuia să fie plăcut, accesibil, educativ și ușor de jucat. Și aceasta, în condiții în care, de foarte multe ori, actorii, cîteodată chiar și directorul trupei, erau nevoiți să se îngrijească mai mult de aranjarea sălilor sau grădinilor unde aveau să joace, de aranjatul scaunelor, al scenei, al decorurilor, decît de pregătirea spectacolelor. De aici impresia, pe alocuri, că ar fi vorba de un teatru de amatori, porniți să culturalizeze lumea orașelor și tîrgurilor din țară, la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Se dau foarte puține amănunte despre munca de punere în scenă, de distribuire a rolurilor, de finisare a spectacolelor. De fapt, e suficient să precizez un lucru, pentru a ne da seamă de graba cu care se montau și se jucau piesele: din lipsa mașinilor de scris, și deci a posibilității de multiplicare a textului piesei, se „scoteau" rolurile fiecărui actor, aceștia le învățau, iar cunoștință de piesă, în întregimea ei, nu luau decît cînd începeau repetițiile de ansamblu.

Repertoriul jucat de Niculescu-Buzău, în trupele altora sau în cele conduse de el, a fost sub semnul condițiilor de care vorbeam mai sus. Modest și lucid, el recunoaște că a trebuit să facă teatru — de nevoie — ca pe o meserie, îndepărtîndu-se adesea de la cerințele artei, că din pricina gustului îndoielnic al publicului, nu a putut decît „arareori să joace piese profunde și valoroase".

Ajuns la o vîrstă mai înaintată decît a lui Millo, autorul „suvenirurilor" a cunoscut sumedenie de oameni, un întreg secol artistic. Începînd cu Burienescu și Leonescu, trecînd apoi în trupa lui A. Bobescu, el joacă împreună cu Teodor Popescu și fiul acestuia, Achil Popescu; cunoaște pe Elena Teodorini și pe Aristizza Romanescu, joacă alături de Nottara, face parte din trupa lui Al. Davila, din partea căruia se bucura de o frumoasă prețuire; îl găsim împreună cu Petre Liciu la Iași, tot aici cunoaște pe maestrul George Enescu; apare în *Stane de piatră*, cu Storin, Manolescu, Bulandra și Davila, joacă pe aceeași scenă cu Elvira Popescu și Ion Iancovescu, iar în vremea din urmă, este alături de actorii mai tineri: Birlic, Finteșteanu, Beligan ș.a. Nu lipsesc din lumea cunoștințelor sale nici dirijorul George Georgescu, tînăr violoncelist în 1908, într-o orchestră care cînta la grădina Rașca cupletul din comedia *Mache somnambulul*, nici C. Tănase, partener în aceeași comedie, și mulți alții.

Nu lipsesc nici paginile emoționante, ca acelea despre moartea timpurie a lui Leonard, regele operetei, despre sinuciderea lui Gr. Gabrielescu, tenor de faimă mondială, care „și-a presărat violete pe tot patul, și-a pus o floare la butonieră și și-a tras un glonte în inimă", sau a lui Ion Dumitrescu, tenor nu mai puțin celebru, care „s-a aruncat în mare de pe o stîncă".

După cum nu lipsesc întîmplările comice, ca cea de la Tecuci din 1895, cînd actorii, sosiți în localitate, au pornit în plimbare, la braț, cu soțiile, ocolind de șase ori grădina publică, spre a-și face reclamă, pentru ca seara, la spectacol, sala să fie totuși goală; sau povestea celor doi amorezi sinucigași de la Craiova, cărora farmacistul, în loc de otravă, le-a dat un purgativ foarte puternic; sau pățania însurătorii autorului cu nepoata unui petrolist, care aflînd cu cine i se mărită rubedenia, i-a oferit o zestre conformă cu următoarea ierarhie: magistrat sau avocat, zestrea cea mai mare; ofițer, 30.000 lei; actor, adică treapta cea mai de jos, 2.500 lei, și tînăra, din dragoste pentru Niculescu-Buzău, a căpătat zestrea cea mai mică.

Cartea e scrisă aidoma unei povestiri. În afara unei orînduiri cronologice, nici o metodă. Autorul nu se sfiește să înceapă a vorbi despre cutare trupă sau cutare stagiune, pentru ca imediat, pomenind numele unui actor, să-i facă un lung portret, apoi să-şi amintească de altul, să-l descrie şi pe acesta, să mai facă o paranteză şi, după aceea, să se întoarcă la ceea ce începuse să spună. Tot aşa, nu se zgîrceşte cu povestirea primei părţi a activităţii sale, pînă pe la 1920, căreia îi acordă 200 de pagini, pentru ca să încheie grăbit ultimii 35 de ani, în mai puţin de 30 de pagini.

Actorul, după cum singur spune, a cîntat cu plăcere, oricît de mare i-a fost amărăciunea, şi a jucat cu căldură, oricît de îngrijorat şi înfometat a fost. A colindat ţara în lung şi în lat, şi-a dezlegat vorba şi şi-a deschis sufletul, pretutindeni unde a aflat lume strînsă.

Mihai FLOREA

Goldoni, poet şi reformator

În perspectiva istorică pe care o deschide trecerea celor 250 de ani de la naşterea părintelui dramaturgiei moderne italiene, studiul lui Horia Deleanu, intitulat semnificativ *Triumful lui Goldoni* [1], pe lîngă faptul că urmăreşte să reconstituie figura marelui venețian, aduce o interpretare nouă acestei disputate personalităţi universale, reconstituind în acelaşi timp epoca atît de frămîntatelor începuturi ale comediei moderne italiene. Omul şi opera sa, de un adînc şi semnificativ efect asupra întregii dramaturgii universale, sînt urmăriţi de-a lungul celor opt decenii de continuă luptă şi afirmare. Pentru că într-adevăr la vremea cînd a apărut el, se poate spune pe bună dreptate că italienii nu aveau o dramaturgie foarte temeinic aşezată. Începuturile secolului al XVIII-lea cunosc cîteva încercări răzleţe şi timide de comedie franţuzească. Neapole, Veneţia, Florenţa au găzduit sporadice reprezentaţii cu astfel de comedii, în care însă de cele mai multe ori, autorii, sau mai bine zis imitatorii, nu s-au putut stăpîni să nu introducă pe Pantalone sau pe Brighella, ca şi pe celelalte personaje mascate, la modă pe atunci.

Goldoni, cu gustul lui înnăscut pentru teatru, cu prodigioasa-i imaginaţie şi marea pasiune pentru arta scenică, care îşi făcuse ucenicia încă din casa părintească cu teatrul de marionete, iar la 14 ani colindase prin oraşele Italiei cu trupe ambulante şi năzuia să dea scenei acea menire care s-o smulgă măştilor şi s-o consacre caracterelor, nu se putea mulţumi cu ceea ce îi oferea ca posibilităţi commedia dell'arte. A preluat aşadar de la aceasta ceea ce corespundea viziunii lui despre teatru: orientarea populară şi dinamismul ei, dar a căutat ca prin înlăturarea măştilor, prin crearea de tipuri reprezentative „să asigure teatrului — aşa cum pe drept arată Horia Deleanu — baza realistă, destrămată în perioada declinului".

E drept că la începuturile carierei lui de dramaturg, Goldoni a plătit şi el un tribut frivolităţii veneţiene şi el însuşi, în memoriile sale, se judecă cu asprime pentru că a încercat uneori să satisfacă gustul tuturor categoriilor de spectatori, făcînd unele concesii şi admiţînd un ridicol amestec de burlesc şi sentimental.

Dar Goldoni şi-a găsit curînd calea şi puţine sînt personajele pe care a încercat să le zugrăvească şi cărora să nu le fi reţinut cu mare abilitate şi adînc spirit de observaţie trăsăturile umane. A adus pe scenă aproape toate clasele sociale şi s-a oprit asupra diferenţelor de clasă spre a le ridiculiza. A luptat neobosit pentru un teatru nou, pentru un anume rost al lui în societate, pentru umanizarea lui şi din această luptă, trudă, strădanie le-a lăsat italienilor comedia modernă, comedia de caracter, le-a dat satira, le-a zugrăvit moravurile vremii sau a imortalizat oameni celebri (pe Molière, de pildă, a cărui influenţă se resimte de-a lungul întregii sale opere şi pe Terenţiu). Le-a lăsat compatrioţilor lui ca şi întregii lumi piese celebre, jucate azi pretutindeni şi primite cu adîncă emoţie artistică: *Slugă la doi stăpîni, Văduva isteaţă, Mincinosul, Hangiţa, Soţia bună,* sau *Familia anticarului* ca şi atîtea altele. Şi în sfîrşit ca memorialist a aruncat o privire critică asupra întregii sale opere, analizînd-o, explicînd-o şi criticînd-o.

Horia Deleanu ne înlesneşte în lucrarea sa să urmărim fazele de dezvoltare ale creaţiei goldoniene, ţinînd permanent în atenţia cititorului omul şi opera sa precum şi epoca respectivă cu toate tendinţele, antagonismele şi tarele ei. Aflăm, aşadar, că omul acesta care s-a plecat cu gingăşie şi respect dar şi cu ironie şi sagacitate asupra semenilor lui, a avut o viaţă dintre cele mai zbuciumate. Şi ca orice înnoitor a trebuit necontenit să lupte cu spiritele refractare oricăror reforme, a avut de combătut inerţia şi instinctul de conservare ale unor clase care nu-i îngăduiau teatrului un alt rol decît acela de a amuza. Şi cîte nu s-au pus la cale împotriva lui Goldoni! De la cotidienele lupte cu directorii de teatru, cu Medebach sau cu directorul teatrului San Luca, cărora nu le cerea decît să-i respecte opera şi să-i asigure traiul — aspect al vieţii lui Goldoni plastic reflectat de Horia Deleanu în cartea sa, pînă la înfruntarea calomniei şi reprimandei lansate de potentaţii vremii.

---

[1] Horia Deleanu, *Triumful lui Goldoni*, Editura Tineretului, Bucureşti 1957.

Pe autorul atîtor comedii, care înmănunchiate cuprind 17 volume şi alcătuiesc aproape întregul teatru comic italian, contele Gozzi, înverşunatul şi neobositul lui duşman, nu l-a cruţat o clipă. A ridicat împotriva lui o întreagă academie (Granelleschi) şi l-a învinuit că vrea să smulgă Thaliei italiene masca ei atît de plăcută, că vrea „să-i impiedice mersul atît de alert şi atît de uşor pentru a o face să împrumute tonul unei muze mai mult tristă decît înţeleaptă".

Gozzi şi atîţia alţii au criticat tonul operei lui Goldoni, învinuindu-l că e lipsit de eleganţă şi puritate şi reproşîndu-i chiar acea francheţă de ton popular. Horia Deleanu ne perindă prin faţa ochilor toate aceste mreje ţesute în culise de către duşmanii lui Goldoni, scoţînd la lumină campania pornită împotriva omului care vrea să imprime artei teatrale o altă calitate, s-o ridice pe o treaptă superioară.

În faţa resentimentelor organizate, Goldoni s-a văzut nevoit pînă la urmă să se refugieze în Franţa, ţara unde clocotea fermentul revoluţiei, a cărei auroră Goldoni avea s-o salute cîţiva ani mai tîrziu. Goldoni a fost astfel aproape izgonit din Italia, dar teatrul lui a rămas, a dăinuit peste veacuri, dincolo de împotrivirea celor care au căutat să-l suprime.

Toată această luptă dintre vechea şi noua tendinţă, începuturile tumultuoase ale dramaturgiei realiste italiene, strădania lui Goldoni de a înfrînge împotrivirea retrograzilor, toată complexitatea acestei personalităţi artistice care a stîrnit aprinse patimi pro şi contra, procesul de renovare al teatrului sînt cuprinse şi metodic urmărite de Horia Deleanu în recent apăruta sa carte. Şi amintirea unui mare om n-o putem cinsti mai bine decît închinîndu-i rîndurile noastre, scrise în aşa fel încît oricine să-i poată cunoaşte viaţa, sub toate aspectele, cu triumfuri şi înfrîngeri, cu bucurii şi dureri. O astfel de figură universală se cuvine înfăţişată mulţimii simplu, dar cu emoţie şi respect. Aceasta impune o mare obligaţie morală şi o muncă asiduă şi riguroasă de cercetare, mai ales aci, unde este vorba de una din acele figuri universale care apare la o răscruce a vremii şi prin înrîurirea, prin viziunea ei, izvorîtă din sensul pe care îl desprinde din tendinţele contemporaneităţii, aduce prefaceri care marchează pasul înnoitor, progresul.

Şi un astfel de înnoitor a fost pe tărîmul teatrului Carlo Goldoni, care trăieşte în paginile acestei cărţi împreună cu toată lumea pestriţă, pe care a zugrăvit-o în opera sa, a oraşelor italiene de acum două veacuri.

Mircea ALEXANDRESCU

MIC DICȚIONAR TEATRAL

Lumina

Lumina în teatru se împarte în luminarea sălii (a) și scenei (b) :

a) Lumina sălii este cea care se aprinde în pauzele de act și uneori în cele de tablou (filat), la începutul și sfîrșitul spectacolului. Poate fi cu surse de lumină directă, ca lustre și aplice, cît și indirectă — în teatrele de o construcție modernă — prin scafe.

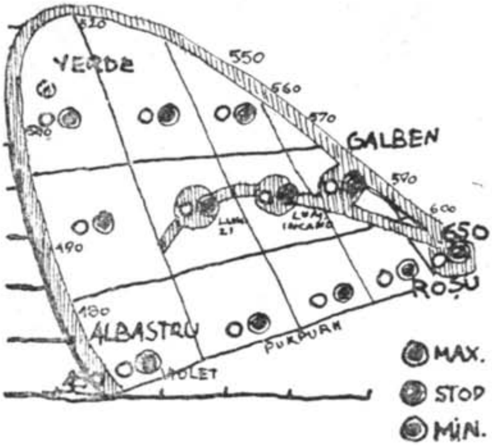
b) Lumina scenei este un element indispensabil și foarte important al spectacolului. Ea creează atmosfera necesară piesei și tablourilor în parte, pune în valoare jocul actorilor, dă viață și bogăție decorurilor. În decorul modern, rolul luminii este și mai covîrșitor. Ea creează și construiește însuși spațiul și reprezintă elementul nr. 1 al decorului. Lumina de scenă se poate împărți, în funcție de scopul pe care-l urmărește, în două : 1) *Luminare* — pur și simplu — obținută prin tot felul de aparate electrice de proiecție (spoturi, olandeze etc.). 2) *Efecte de lumină,* obținute prin aparate electrice speciale — de nori, ploaie, zăpadă, decor — proiectate parțial sau în întregime, sau prin proiecție cinematografică.

Luminarea scenei se face cu ajutorul aparatajului dispus în sală și în scenă. Aparatajul electric poate fi fix sau portativ, iar aparatajul așa numit fix e construit totuși cu aparate mobile, fiecare din ele putînd să fie rotit în jurul unui ax, pentru a se obține, după necesitate, felurite unghiuri și poziții proprii. Aparatajul acesta este denumit fix, pentru că respectă anumite locuri fixe, în care este dispus. Toate aparatele pot primi șaibe (rame de tablă care se fixează, printr-un sistem culisant, la aparat, în fața fluxului luminos, conținînd celofan de diverse culori, ce dau jetului de lumină colorația cerută). Șaibele pot fi schimbate fie cu mîna, fie cu ajutorul unor aparate, comandate de departe, schimbarea făcîndu-se aci printr-un sistem automat.

Aparatul de scenă cuprinde următoarele poziții fixe :

a) *Rampa* — șirul de aparate mici dispuse pe buza scenei (proscenium), care luminează pe actor și decorul, de jos în sus. Ea se poate colora, total sau parțial, cu ajutorul șaibelor, se poate aprinde parțial, la diverse gradații de intensitate, cînd se lucrează „pe rezistență". Servește planul 1 al scenei. Toate aparatele rampei sînt absolut rigide. Ea poate fi escamotabilă în întregime, adică, printr-un sistem de pivotare poate să dispară sub scenă.

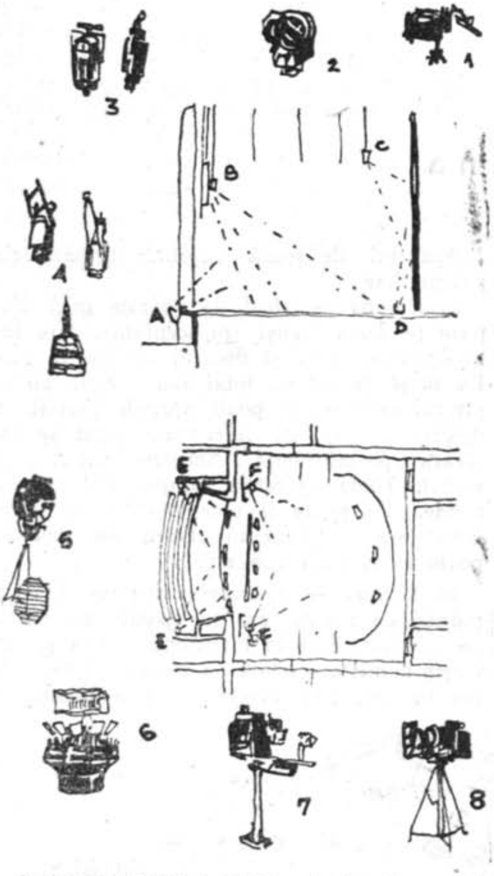
b) *Rivalta* — aparatele dispuse în șir, paralel cu rampa, sus în spatele mantoului de arlechin. Este în întregime mobilă și primește o mișcare odată cu întregul sistem, de jos în sus, sau invers, fiind acționată de



Tablou de comandă a unui selector de tente.

Prin simpla presiune (apăsare) a unui punct al hărții de culori — se obține amestecul de lumini de nuanțe voite. E o expresie științifică a amestecurilor tricrome și quadricrome ale fluxului luminii.

contragreutăţi. Aparatele, fiecare în parte, pe locurile pe care se află, au o anumită mobilitate. Rivalta poate fi prevăzută cu aparate mici de proiecţie pentru „urmărire", numite spoturi. Unele teatre au o rivaltă mai complexă, montată pe o pasarelă mobilă, în genere acţionată electric. Rivalta asigură luminarea planurilor 1 şi 2, de sus în jos.



Secţiunea printr-o scenă şi planul acesteia cu poziţiile fixe de lumină :

A. — rampa ; B. — rivalta ; C. — orizontul ; D. — proiectoare dispuse la partea de jos a fundalului circular ; E. — proiectoare în sală (la loji) ; F. — portanţi (culise)

şi cîteva tipuri de proiectoare :

1. — spot sau proiector de urmărire ; 2. — proiector cu schimbător de culori comandat la distanţă ; 3. — lămpi de orizont ; 4. — aparate de luminat scena de sus ; 5. — reflector ; 6. — aparat de proectat nori ; 7. — lampă de proiectaţii fixă ; 8. — proiector.

c) *Portanţii* sau *dispozitivele verticale*, dispuse în spatele arlechinilor, în stînga şi în dreapta scenei, sînt construcţii verticale simple (de cele mai multe ori o scară metalică prevăzută cu console pentru aparataj) cu aparate de proiecţie de diferite înălţimi, reglabile fiecare în parte. Şi aceste dispozitive pot avea spoturi de urmărire. Sînt valabile pentru planurile 2 şi 3 ale scenei.

d) *Orizontul* — un dispozitiv asemănător rivaltei, e dispus la contrabale, în fundul scenei, în faţa circularului, şi e alcătuit din proiectoare speciale, numite lămpi de orizont, cu un dispozitiv de colorare a lor, şi totodată de combinare a acestor culori, comandat de la distanţă. Înainte şi aceste lămpi primeau şaibe colorate.

În afara acestor aşa numite posturi fixe, în scenă se mai află aparate portative. Pentru scenele mari există *turnuri de lumină*, nişte construcţii metalice complexe, pe roţi, comportînd platforme la diverse înălţimi, prevăzute cu tot felul de proiectoare. Ele pot fi împinse (culisate) în orice punct al scenei, bineînţeles în culise sau în spatele decorului, spre a nu fi văzute din sală. Există apoi aparatele portative, pe tripied, puse oriunde este nevoie. De asemenea, pot fi agăţate la pod, pentru efecte cerute, sau la baza circularului, pentru lumină de zori, sub ferestre etc.

În sală, la lojile din stînga şi dreapta scenei, aparatele sînt dispuse liber şi dau acel aspect urît al sălii, cu care spectatorii de altfel s-au obişnuit. Cîteodată ele sînt plasate în loji speciale, ceea ce din punct de vedere estetic nu salvează situaţia. În concepţia modernă, acest aparataj de sală trebuie montat într-o *grindă — scafă* specială, în plafonul sălii, integrată în arhitectura acesteia, aparatajul rămînînd invizibil spectatorului. Fosta sală a teatrului „Nottara" avea o asemenea instalaţie.

În ansamblul ei, lumina este comandată şi dirijată dintr-o cabină electrică, în care se află orga de lumini. Orga este o instalaţie foarte complicată dar destul de uşor de manevrat de către cel iniţiat, care comandă întregul aparataj existent. Această cabină electrică este aşezată cel mai adesea în scenă, în stînga sau în dreapta ei.

Această poziţie prezintă inconvenientul că electricianul-şef care conduce schimbarea de lumini nu cuprinde ca vizibilitate toată scena şi cu greu îşi poate da seama de rezultatele manevrelor sale, contribuţia efectivă pe care trebuie s-o aibă electricianul-şef la montarea unui spectacol fiind astfel îngreunată. Acest lucru a fost remediat prin instalarea cabinei electrice fie sub scenă, în mijloc sau lateral, similară cu cuşca suflerului (procedeu sovietic aplicat la noi la Teatrul de Operă şi Balet), fie în fundul sălii, ca o cabină de proiecţie cinematografică, poziţie excelentă pentru a cuprinde toată scena. Acest procedeu prezintă însă dezavantajul depărtării electricianului de scenă (Teatrul „Nottara").

„Făcutul luminii" la un spectacol se poate împărţi în două faze principale: *lumina pe decor sau de atmosferă* şi apoi, *lumina pentru locurile de joc*, cuprinzînd şi lumina pentru urmărirea actorilor. Evident, prima trebuie să se contopească şi să se împace cu cea de a doua şi de fapt, pînă la urmă, să o servească pe aceasta. Nu se luminează decît arareori — pentru punctări plastice sau pentru evidenţiere — elementele de decor sau perdelele, acestea primind lumină prin reflecţie şi nu direct.

Multă vreme s-a folosit *baia de lumină*, pentru ca toţi actorii să fie văzuţi în orice punct al scenei, indiferent de necesitatea de atmosferă a tabloului respectiv. Se tinde însă tot mai mult la o construcţie de lumină în sensul piesei, lăsîndu-se umbră şi contraste care nu pot decît să ajute întregului spectacol.

În decursul istoriei teatrului, luminatul s-a efectuat cu ajutorul a cinci agenţi: seul, ceara, uleiul, gazul, curentul electric. În secolele XVI şi XVII sălile erau luminate cu lampioane şi lumînări. Angajaţi speciali veneau să scoată mucurile, spre marea distracţie a spectatorilor. Erau pe scenă lustre cu lumînări şi o rampă cu lămpi puse în cutii de tablă. Argant, un îngrijitor de lămpi, a inventat lampa care i-a purtat numele, prevăzută cu un dublu curent de aer şi cu reflector (quinquet cu seu) care în scurt timp a căpătat o largă folosire. Totuşi, cronicile relatează că ceara (lumînările) şi-au păstrat, un timp, un fel de privilegiu aristocratic.

Gazul hidrogen pare să fie întrebuinţat în teatrele din Anglia de prin 1800. În 1822, ele se introduc la Opera din Paris şi ca o coincidenţă chiar în opera *Aladin* sau *Lampa miraculoasă*. Încă din această epocă, sistemul de iluminat este foarte complicat şi se compune aproape după concepţia modernă, adică: rampă, herse (surse luminoase fixe, pe verticală), portanţi (culise), aparate de tras (în franceză „traînées").

În 1846 se introduce la Opera din Paris, spre a se obţine efectul unui răsărit de soare în opera *Profetul*, lumina electrică, folosită încă mult timp după aceea doar pentru efecte feerice.

De la această dată pînă în zilele noastre, utilizarea acesteia se complică la infinit, simplificînd la maximum montările scenice. În ultimul timp, în studiul luminării în teatru, se caută să se folosească mai mult *fluxul luminos* decît waţii sau amperii. Decorurile se pictează cu „lumeni". Fluxul luminos este o lungime de undă dominantă, cu anumite proporţii de alb, înregistrabil precis în cadrul triunghiului culorilor. Un nou dispozitiv de comandă — *selectorul de tente* — permite să se cheme pe orizont, printr-o singură mişcare, amestecurile cele mai delicate de culori, reglabile în intensitate. Dăm ilustrativ schiţa unui tablou de comandă a unui selector de tente.

Toni GHEORGHIU

calendar

În strălucita galerie a actorilor Teatrului Național din București de la începutul sec. al XX-lea *Cazimir Belcot* a fost una din figurile artistice cele mai de seamă.

Premiant al Conservatorului, ca elev al lui C. I. Nottara, în 1906 pleacă cu trupa lui Petre Liciu și cu Petre I. Sturdza, în turneu prin provincie.

În vara anului 1907, joacă în București, la grădina „Ambasador" (teatrul de vară situat pe locul unde se găsește astăzi Ministerul de Interne), unde, în comedia *Zozo*, atrage atenția publicului.

În stagiunea 1907—1908, Al. Davila îl angajează cu 150 de lei lunar, ca gagist la Teatrul Național, unde interpretează roluri din : *Joseta, Heidelbergul de altădată, Falimentul, Institutorii, Necunoscuta, Romeo și Julieta la Mizil,* spectacole specifice gustului unui anumit public al epocii.

În rolurile repertoriului clasic romînesc și străin s-a valorificat cu osebire talentul spumos al lui Belcot, care a creat personaje ca : Polonius din *Hamlet*, Dandanache din *O scrisoare pierdută*, precum și rolurile principale în *Romanțioșii* de Rostand, *Fîntîna Blanduziei* de Alecsandri, *Căsătoria silită* de Molière etc.

În anul 1910 este ridicat la rangul de societar clasa a III-a.

Pînă la izbucnirea primului război mondial, Cazimir Belcot nu părăsește Teatrul Național din București, amintirea sa mai dăinuind printre actorii vîrstnici de astăzi.

Moare la 19 mai 1917, în București, deplîns de spectatorii teatrului nostru și de admiratorii săi.

De la Cazimir Belcot ne-au rămas o serie de traduceri din repertoriul comediei și operetei epocii ca : *Domnul vînează*, comedie bufă de G. Feydeau, *Valsul iubirii, Cavaleria rusticană*, precum și numeroase cuplete originale, cîntate de prietenul său, C. Tănase.

Fiica Raliței Mihăileanu și a lui Pavel Stoenescu — vechi actori ai primei generații promovate de „Societatea Filarmonică" din București — Maria Stoenescu, cunoscută sub numele *Maria C. Petrescu*, a fost una din gloriile scenei craiovene.

Familiarizată cu teatrul, din fragedă copilărie, Maria Petrescu a fost angajată la Teatrul din Craiova de către Scarlat Gănescu.

Remarcabilă atît în rolurile de dramă cît și în cele de comedie, Maria Petrescu a făcut parte din cei nouă membri fondatori ai Societății Dramatice din Craiova.

Printre creațiile sale mai cunoscute se numără : rolul titular din *Maria Tudor*, Regina Margot din *Catherina de Medici*, Frochard din *Două orfeline*, Mama din *Cerșetorii în haine negre* etc.

La vîrsta de 60 de ani, cu ocazia retragerii sale din teatru, actrița a fost sărbătorită oficial sub directoratul lui Emil Gîrleanu.

Suferindă, moare la 24 mai 1917, în vîrstă de 72 ani, și e înmormîntată la Cimitirul „Sineasca" din Craiova.

I. P. 2, c. 882

REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA:
Str. Const. Mille nr. 5—7—9—Bucureşti
Tel. 4.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poştali
şi oficiile poştale din întreaga ţară

PREŢUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe şase luni, 60 lei pe un an

Întreprinderea Poligrafică nr. 2
strada Brezoianu nr. 23—25, Bucureşti, c. 882

Lei 5